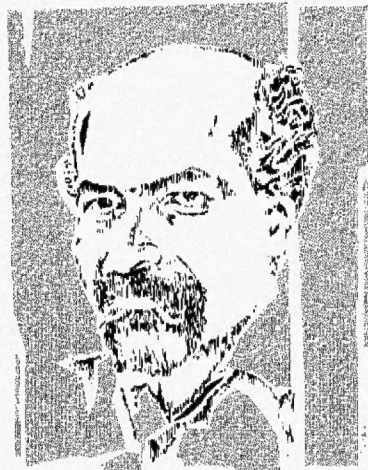


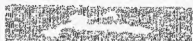
توفيق صايغ



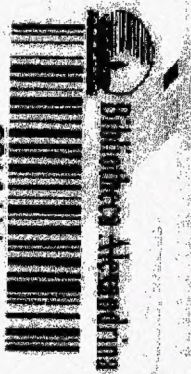
العملية الحكامة

د. س. إليوت رباعيات أربع

رياض الرئيس للكتاب والنشر



RIAD EL-RAYYES BOOKS





mohamed khatab

توفيق صايغ

الأعمال الكاملة

رباعيات أربع

ت . س . اليوت

الطبعة الأولى - بيروت - ١٩٧٠

الطبعة الثانية - لندن - ١٩٩٠

توفيق صايغ

الأعمال الكاملة

رباعيات أربع
ت. س. اليوت

الهيئة العامة لكتبة الإسكندرية

رقم التصنيف 811

رقم التسجيل ٢٢٧٥٠



READ EL-RAYES
BOOKS

دار الكتب والوثائق

55 KNIGHTSBRIDGE LONDON SW1X 7NJ

Copyrighted by the author of the Alexandrian Library (1911-1912)

Great Britain: Alexandria

FOUR QUARTETS

T.S. ELIOT

by

TAWFIQ SAYIGH

Second Published in Great Britain in 1990
Copyright © Riad El-Rayyes Books Ltd
56 Knightsbridge, London SW1X 7NJ

British Library Cataloguing in Publication Data

Eliot, T.S. (Thomas Stearns), 1888-1965

Four quartets.

I. Title II. Sayegh, Toufic

821'.912

ISBN 1 - 869844 - 59 - 9

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior permission in writing of the publishers

Photosetting by: Riad El-Rayyes Books Ltd., London

تشمل مؤلفات توفيق صايغ :

- الاعمال الشعرية الكاملة
- ت.س. اليوت : «رباعيات أربع» / شعر
- خمسون قصيدة من الشعر الأميركي / مختارات
- أضواء جديدة على جبران / دراسة

رباعيات أربع
ت.س.س. اليوت

مقدمة

قبل حوالي عشر سنوات، في ١٩٦١ و ١٩٦٢، نشرت في مجلة «أصوات» اللندنية ترجمات لقصائد ت. س. إليوت «رباعيات أربع» ظهرت في أعدادها ٤ و ٥ و ٦ و ٧. وبعد البداية بظهور القصائد في المجلة بوقت قصير طلب إلي رئيس تحريرها، الأستاذ دنيس جونسون ديفز، ان اشفع الترجمات ببحث مطول يوضح ما في القصائد من معميات وغموض، خاصة وان كثيراً من قرائه أشاروا إلى صعوبة تلك القصائد بشكل يجعلها تستعصي على الفهم أحياناً وتستدعي مفتاحاً يدخل القارئ الى أرجائها الرحبة. فنشرت في العدد الثامن من «أصوات» عرضاً وتحليلاً «للباعيات»، هو الذي أجعله الدراسة الافتتاحية في هذا الكتاب.

أما المنهج الذي اتبعته في تحضير البحث فكان الإعتماد الكلي على ما ظهر في لغة القصائد ذاتها من دراسات نقدية، سواء اتخذت شكل كتب كاملة أو أجزاء من كتب أو مقالات في مجلات. وقد تجمع لي منها خمسون دراسة مهمة، نسقتها وربطت ما بين الأفكار الرئيسية فيها بحيث ينتج عنها عرض جديد موحد منسجم. اذ كان هدفي اثارة القصائد للقارئ واطلاعه على فحوى آراء النقاد فيها، أكثر مما كان ابتكار رأي جديد فيها، ان كانت له فضيلة الجدة فلن تكون له فضيلة الانارة والاطلاع المقصودين.

وفيما يلي سرد لهذه المصادر التي اعتمدت عليها في الدراسة النقدية:

لنرد أنغر: «جنية الورد» في «مقالات نقدية مختارة عن ت. س. إليوت» (نيويورك، ١٩٤٨)؛ ج. م. برادبري: «الرمزية البنائية للرباعيات الأربع» في «مجلة سيواني» (١٩٥١)؛ تش. برادفورد: «على هامش إيست كوكس» في «مجلة سيواني» (١٩٤٤)؛ ر. ل. بریت: «العقل والخيال»

(لندن، ١٩٦٠)؛ ريموند بريستون: «نظرة جديدة إلى الرباعيات الأربع» (لندن، ١٩٤٦)؛ د. س. بلانند: «اليوت وقطار تحت الأرض» في «ملاحظات لغوية حديثة» (١٩٥٣)؛ وليم بليسيت: «ما تقوله الرباعيات الأربع» في «فصلية جامعة تورنتو» (١٩٤٦)؛ ج. هـ. بودغينر: «الحياة الروحية والإتجاهات الأدبية» في «فصلية لندن وبمجلة هوبورن» (١٩٤٥)؛ تش. أ. بودلسين: «تعليق على رباعيات اليوت الأربع» (كونينهاغن، ١٩٥٨)؛ س. بوليه: «دراسات في الزمان البشري» (لندن)؛ ستيفان بيرغستين: «الزمان والأبدية: دراسة في بناء ورمزية رباعيات ت. س. إليوت الأربع» (ستوكهولم، ١٩٦٠)؛ م. تشانغ بيرس: «لتل غدنغ» في «القرن التاسع عشر» (١٩٤٣)؛ ب. م. جاك: «مراجعة للمراجعات» في «المؤلف الأميركي» (١٩٤٤)؛ اليزابيث جتنغز: «موسيقى معبرة» في «كل شكل متغير» (لندن، ١٩٦١)؛ اليزابيث درو: «ت. س. إليوت وتصميم شعره» (لندن، ١٩٥٠)؛ تش. سانسوم: «شعرت. س. إليوت» (لندن)؛ أ. م. ستيفنسون: «ت. س. إليوت والقارئ الاعتيادي» (لندن، ١٩٤٨)؛ ناثن أ. سكوت: «تجارب في القلق» (نيويورك، ١٩٥٢)؛ غروفر سميث: «شعرت. س. إليوت ومسرحه» (شيكاغو، ١٩٥٦)؛ جيمز جونسون سويني: «قراءة لإيست كوكر» في «مقالات نقدية مختارة عن ت. س. إليوت» (نيويورك، ١٩٤٨)؛ جيمز جونسون سويني: «لتل غدنغ» في «الشعر» (١٩٤٣)؛ باربره سيوارد: «رمزية الورد» (نيويورك، ١٩٦٠)؛ جون شانند: «حول لتل غدنغ» في «القرن التاسع عشر» (١٩٤٤)؛ كريستين شميدت: «الشعر والعقيدة في آثار ت. س. إليوت» (اوسلو، ١٩٤٩)؛ جوزف أ. ضنكان: «نهضة الشعر الميتافيزيقي» (مينيابوليس، ١٩٥٩)؛ هيلين غاردنر: «فن ت. س. إليوت» (لندن، ١٩٥٨)؛ لويد فرانكنبرغ: «قبة المسرات» (كيمبردج ماساشوستس، ١٩٤٩)؛ كيمون فرياروج. م. برنين: «الشعر الحديث» (نيويورك، ١٩٥١)؛ ب. هـ. فصل: «المنهج البنائي في الرباعيات الأربع» في «مجلة لتاريخ الأدب

رباعيات أربع

الانكليزي» (١٩٥٥)؛ ج. ج. فلتشر: «قصائد وقصائد مقابلة» في «الشعر» (١٩٤٣)؛ روبرت و. فلينت: «وجهة نظر جديدة حول الرباعيات الأربع» في «مجلة سيواني» (١٩٤٨)؛ ج. هـ. فوستر: «صور شعرية نموذجية أصلية» في «مقالات اتحاد اللغات الحديثة» (١٩٤٥)؛ م. كليوفاس: «ملاحظات على الرباعيات الأربع» في «النهضة» (١٩٥٠)؛ هيو كثر: «ت. س. إليوت: الشاعر غير المرئي» (نيويورك، ١٩٥٩)؛ ر. هـ. كوتس: «مرساة النفس» في «مجلة هبرت» (١٩٤٦)؛ ر. ليا: «مراجعة للرباعيات الأربع» في «أدلفي» (١٩٤٥)؛ ف. أ. ماتيسن: «انجازات ت. س. إليوت» (نيويورك، ١٩٥٨)؛ لويس. ل. مارتس: «العجلة والنقطة» في «مقالات نقدية مختارة عن ت. س. إليوت» (نيويورك، ١٩٤٨)؛ تش. ماسترز: «تحليل لبيرنت نورتن» في «مقدمات اميركية» (١٩٤١)؛ ج. تش. ماكسويل: «آراء في الرباعيات الأربع» في «الشهر» (١٩٥٠)؛ د. أ. س. ماكسويل: «شعرت. س. إليوت» (لندن، ١٩٥٢)؛ هـ. أ. ميسون: «توضيح إليوت» في «تمحيص» (١٩٤٦)؛ ر. د. واغنر: «معنى جنينة الورد» في «مقالات اتحاد اللغات الحديثة» (١٩٥٤)؛ هـ. هـ. واغنر: «عقب ايلوهيم» (نورمان اوكلاهوما، ١٩٥٠)؛ هارولد هـ. وطمس: «السلوقي والصبيد» (لندن، ١٩٥٣)؛ جورج وليمسون: «دليل القسارىء الى ت. س. إليوت» (نيويورك، ١٩٥٣)؛ فرانك ويلسون: «ست مقالات في تطورت. س. إليوت» (لندن، ١٩٤٨)؛ بالإضافة إلى عدد من المقابلات مع الشاعر.

هذا وقد ظهرت، بالطبع، منذ نشري هذا البحث في «أصوات»، طائفة متنوعة ومهمة من الدراسات المتفاوتة طولاً وقصراً حول «الرباعيات». لكنني آثرت ألا أضمن البحث خلاصة أفكار تلك الدراسات، بل أن أتركه، كما تركت ترجمة القصائد ذاتها، بنصبه الأصلي وبدون تعديل.

ت. ص.

رباعيات أربع :
عرض وتحليل

في ١٩٣٥ كان ت. س. إليوت قد نظم جميع قصائده، الشهيرة، من «أغنية العاشق الفريد ج. بروفروك» إلى «الأرض الخراب» إلى «الرجال الجوف» إلى «أرباء الرماد» إلى كثير سواها من المقطوعات القصيرة، وكان قد بدأ يختلجه الشعور بأنه وصل طوراً جديداً في حياته الأدبية، أن عهد الشعر الصافي قد انتهى وأصبح في الماضي بالنسبة له؛ فالتفت إلى الشعر المسرحي، وكتب أولى مسرحياته الطويلة «جريمة قتل في الكاثدرائية». ولما قرأها المخرج المسرحي اعترض على بعض أبياتها ومقاطعها، بدعوى أنها قد تكون شعراً عالياً لكنها متعذرة على التمثيل على المسرح واقترح بترها، فانصاع إليوت لاقتراحه - لكنها بقيت بذهنه، وسرعان ما أخذ يراها نواة لقصيدة جديدة تدور حولها، ويلاحظ علاقة بين موضوعها وبين اختبار هام عرفه في السنة السابقة، عندما زار في صيف ١٩٣٤ حديقة منزل قروي اسمه بيرنت نورتن في مقاطعة غلوستر شاير بانكلترا، وعرف فيها لحظة إشراق فذة. فربط بين تلك الأبيات والمقاطع وهذا الاختبار، وكانت قصيدة «بيرنت نورتن»، أولى «الرباعيات»، التي جعلها في العام التالي ١٩٣٦ خاتمة القصائد في مجموعته العامة «القصائد المجموعة ١٩٠٩ - ١٩٣٥»؛ ونفض يده من الشعر أخيراً، كما اعتقد، لينصرف إلى المسرح والنقد والنثر.

كانت الرباعية الأولى لتبقى، إذاً، لوحدها - قصيدة كاملة مستقلة لا رابط بينها وبين سواها، لولا مجيء الحرب الثانية في ١٩٣٩. فقد كان إليوت مشغولاً إذ ذاك بالكتابة للمسرح، لكن ظروف الحرب جعلت النشاط المسرحي محدوداً جداً، سواء في الإخراج والتمثيل أو في الكتابة ذاتها. فصرفت الحرب وظروفها هذه إليوت عن المسرح، وأعادته مرة أخرى للشعر؛ فكتب «إيست كوكز» على نمط القصيدة الأولى تماماً، فجعلها تتشبه معها، من حيث التركيب، مقطعاً مقطعاً. وإذ ذاك فحسب، أثناء انصبابه على «إيست كوكز»، بدأ يفكر في «بيرنت نورتن» كمقدمة لقصائد لا كقصيدة قائمة بذاتها، ويكتابة أربع قصائد متماثلة التركيب متلاحقة، فأضاف لهايتين «دراي سلفجز» و«لتل غدنغ» متبعاً الشكل والهندسة ذاتهما:

وفي هذا من الخطورة ما فيه، إذ كان عرضة على الدوام، في يدي شاعر دون إليوت موهبة وصنعة، لأن ينحدر إلى مجرد متوازيات ميكانيكية من حيث الشكل وتكرار من حيث الموضوع.

إذا فقد كتبت هذه القصائد الأربع في أوقات مختلفة وظروف مختلفة في خلال سبع أو ثلثي سنوات (١٩٣٥ - ١٩٤٢). غير أنها مترابطة معاً ترابطاً وثيقاً، جعل النقاد يأخذونها دوماً كوحدة ويدرسونها معاً: فإليوت نفسه قد جمعها في كتاب واحد مستقل (١٩٤٤) وأطلق عليها اسماً («رباعيات أربع») يوحي بأنها واحدة، على الأقل شكلاً؛ وعنوان كل منها اسم موضع ذي علاقة بحياة الشاعر أو أسلافه، كما سنوضح في عرضنا للقصائد المختلفة (بل إن إليوت فكر برهة من الزمن في أن يشدد أكثر عما فعل على العلاقة بين عناوين هذه القصائد وحياته الشخصية - بأن يسمى المجموعة «رباعيات ساوث كنسغتون» باسم الحي الذي يعيش فيه في لندن)؛ والمواضيع الرئيسية والصور ذاتها، بل والألفاظ الثانوية مثل «قبل» و«بعد» و«هنا» و«هناك» و«الآن»، مشتركة فيها كلها، وتتطور وتتقدم من رباعية لرباعية فلا تصل الأخيرة منها إلا وتكون قد اكتسبت تراكماً من الإيحاءات والمعاني؛ والتركيب الشكلي لكل رباعية هو هو: فكل منها تتكون من خمسة مقاطع، يحوي ثانيها غنائية قصيرة وبحثاً مطولاً، ورابعها غنائية قصيرة، وخامسها حديثاً عن الألفاظ والشعر - لكن التركيب أفقي وليس عمودياً فحسب: لذا فكل من المقاطع الخمسة في كل رباعية متصل بصنوه في الرباعيات الأخرى: وهكذا فبينما نرى المقطع الأول في «بيرت نورثن» يتحدث عن ماضي الفرد، نراه في «إيست كوكس» يتحدث عن ماضي الجنس، وفي «دراي سلفيجز» عن الماضي السابق للتاريخ، وفي «لثل غدنغ» نرى الحاضر يتقطر فيه الماضي كله؛ وهكذا أيضاً نرى المقطع الثاني يتدرج من الحديث عن لحظة النظام وتلاقي الأضداد، إلى الحديث عن لحظة الفوضى وهلاك الأضداد، إلى الحديث عن الفوضى الأبدية، إلى الحديث عن إمكانية قيام نظام أبدي على أنقاض الفوضى الأبدية؛ ويتدرج المقطع الثالث من الفتور والجمود، إلى نكران الذات والانتظار السلبي، إلى التجرد

رباعيات أربع

وإمكانية الفعل، إلى الحب الذي هو عبر الشهوة وإلى الفعل المنجز؛ ويتدرج المقطع الرابع من الخوف من الموت والتشكيك في الولادة الجديدة، إلى قبول الموت كضرورة للولادة الجديدة، إلى الصلاة لحفظ الأموات والأحياء، إلى التأكيد بأن الموت باعث الولادة الجديدة، كما يتغنى أيضاً في القصيدة الأولى بالله الأب كالمحرك الذي لا يتحرك، وفي الثانية بالله كالأبن الفادي، وفي الثالثة بالعذراء كشفيعة، وفي الرابعة بالروح القدس؛ ويتدرج المقطع الخامس أخيراً من اليأس لعدم ثبات الكلمات، إلى قبول الصراع مع الكلمات، إلى اكتشاف «الكلمة»، إلى إمكانية دوام الكلمات دواماً فنياً.

وقد أطلق الشاعر اسم «رباعيات» على هذه القصائد، مدللاً بذلك على العلاقة بينها وبين الموسيقى (وإشارة بصورة خاصة إلى موسيقي معين هو بيتهوفن وإلى رباعياته الأخيرة). وقد أوضح في محاضراته عن «موسيقى الشعر» العلاقة بين هذين الفنين، وهي المحاضرة التي ألقاها في ١٩٤٢، بعد فراغه من نظم آخر «الرباعيات» بوقت قصير. وقد شدد فيها على أن موسيقى الشعر ليست مسألة الموسيقى في كل بيت بمفرده بل في القصيدة بكاملها كوحدة، وعلى أن البنيان والتركيب الموسيقي يتسنى عن طريق استعمال صورة رئيسية تتكرر باستمرار. وقد وصف أ. آ. ريتشاردز شعر إليوت بأنه «موسيقى أفكار»، بمعنى أن الأفكار والصور فيه مرتبطة معاً ارتباطاً المواضيع في قطعة موسيقية لا ارتباطاً الأفكار في الكتابات المنطقية. ويتجلى التركيب الموسيقي هنا في الصور والرموز المستعملة، المتكررة على الدوام، والمكتسبة معاني إضافية، بل أنواعاً مختلفة من المعاني، عندما تتكرر.

لكن إليوت قد يكون عني باطلاقه اسم «الرباعيات» على قصائده، مدلولات أخرى أيضاً: فقد يكون قصد التلميح إلى الأصوات الأربعة التي يستعملها فيها: صوت العرض الجاف، حيث المتكلم هو العقل، والأبيات تعليمية لا زخرفة فيها ولا تزويق ولا تبعد عن النثر إلا قليلاً؛ والصوت الغنائي، الذي يترجم أفكار الصوت الأول إلى عواطف، وهنا المتكلم هو القلب، والأبيات مليئة بالصور؛ والصوت الاخباري، ويعني بالحوادث،

والتكلم هنا هو الحواس، والأبيات تضم الصور معاً في سياق من الأحداث، وصوت النبوة، المعنى بلحظات التقاطع بين الزمان واللازمان، والتكلم هنا هو الروح أو النفس، والأبيات تضم الرموز. كما أن من مدلولات اسم «الرباعيات» تعلق كل من القصائد بأحد العناصر الأربعة: بالهواء في الأولى، والتراب في الثانية، والماء في الثالثة، والنار في الرابعة؛ وبالفصول: بالصيف المبكر في «بيرنت نورتن»، وبأواخر الصيف في «إيست كوك»، وبالحريف في «دراي سلفجز» وبالشتاء في «تل غدنغ».

بيرنت نورتن

عندما ظهرت «بيرنت نورتن» أولاً في «القصائد المجموعة»، مهد لها إليوت باقتباسين من هيرقليطوس جعلها، حين ظهرت تلك القصيدة كأولى القصائد الأربع بشكل كتاب، فاتحة «الرباعيات» جميعها لا للأولى وحدها. وقد ترك الاقتباسين بأصلهما الاغريقي دون ترجمة - لأنه، كما قال، لا يمكن لأية ترجمة واحدة أن تعتبر أكثر من تفسير محدود، إذ أن معاني المصطلحات الرئيسية في الفلسفة الاغريقية لا يمكن قط أن تنقل نقلاً كاملاً إلى أية لغة حديثة. يقول الاقتباس الأول ما معناه: مع ان «الكلمة» تتحكم في كل شيء، يتصرف معظم الناس وكأن لهم فهمهم الخاص بهم (أو كما كان إليوت يقول: مع أن هناك مركزاً أو محوراً واحداً، يعيش معظم الناس في مراكز خاصة بهم). ويقول الثاني ما معناه: طريق الصعود وطريق النزول هو هو (ويردده إليوت في «الرباعية» الثالثة، البيت ١٢٩).

ويستهل الشاعر أولى رباعياته بأبيات فلسفية عن طبيعة الزمان، ويقدم فيها عدداً من الآراء، بناها على قراءاته في الموضوع لكن ربطها هنا بالقضايا القائمة في باله في اختبار القصيدة. فهو يتحدث عن الزمان: الزمان الماضي والحاضر والمقبل والأبدى، وبالنسبة له كبطل القصيدة الزمان الحاضر هو وضعه الواقعي وخاصة في وقت زيارته للحديقة، والزمان الماضي هو ذكرياته

عن سابق حياته، وفي أثناء تأملاته يرتبط وضعه الحالي وماضيه بنظام أبدي ويرى المستقبل في ضوء جديد. ويصل الشاعر بين تأملاته المجردة هذه وبين اختباره في جنيئة الورد بأبيات قليلة [١١ - ١٧]، أولها صدى للقديس أوغسطينوس الذي شبه ذكرى الماضي بوقع خطى تبقى مطبوعة في عقولنا. في مقطع من «اعتراقاته» يبحث فيه في طبيعة الزمان والذاكرة والطفولة، وهي الأشياء التي تستحوذ على تفكير الشاعر في هذا الجزء من القصيدة. ويشير «الممر الذي لم نخط فيه» و«الباب الذي لم نفتحه قط» إلى عالم ما كان ممكناً أن يكون. لكن «لأي قصد» ينفض الغبار عن هذه الذكريات - كأن المتحدث يتردد قليلاً قبل أن يتصرف إلى استعادة الذكريات، غير واثق من أن شيئاً ما يمكن أن يستفاد من إعادة ذكريات نصف منسية.

بعد هذا يرد الاختبار الرئيسي في القصيدة، اختبار جنيئة الورد، الذي سيلعب دوره في سياق «الرباعيات» كلها. فالشاعر غارق في تأملاته في الزمان وفي ماضيه هو، إذ تقطع حبل تأملاته فجأة تجربة خارقة ما، تكشف له عن معاني جديدة في ماضيه حياته، وتستهل في حياته الروحية عهداً جديداً: فهو الآن يرى معنى ومقصداً في حياته كما كانت فعلاً، فلا يعود لسابق تأملاته الأليمة حول حياته كما كان ممكناً أن تكون ولم تكن فعلاً. ووصفه للحديقة ينطبق في كثير من تفاصيله على حديقة بيرت نورتن، لكنه يضم أيضاً عدداً من العناصر التي اعتاد القارئ على لقائها في قصائد إليوت القديمة، كما يحوي إشارات إلى طائفة من القطع الأدبية لسواه. «عبر البوابة الأولى»: الحديقة حديقة الطفولة. أيلحق السهائي المخادع؟: المخادع، لأنه يقود إلى رؤيا تموه أنها دائمة لكن دوامها مجرد خداع. الأصدقاء «محتجة عن النظر»: إما لأنها تمثل عالم ما كان ممكناً أن يكون ولم يحقق في حياة المتحدث، أو لأنها مجرد «أصدقاء» من الماضي، يحس بها ولا ترى. «خفاف الوطء»: لأنهم ليسوا واقعيين تماماً. واختبار الجنيئة [٢٨ - ٣٩] اختبار حبي: فهناك «الماء من ضوء الشمس» بدل الجفاف في الحوض الحالي، وهناك زهرة اللوتس ذات الرموز الجنسية، وهناك الورود التي تشير للحب، وفي ختام القصيدة حين يشير الشاعر إلى اختبار الجنيئة يذكر «الشهوة» مبيناً بدا أن

رؤياه في الحديقة تضمنت عنصر الشهوة. بعد هذه الرؤيا تمر السحابة «وإذا الحوض خال»: خيبة بعد الأمل - فالاختبار لم يتحقق، ظل في عالم ما كان ممكناً أن يكون. لكن اختبار الجنية يحتمل تأويلاً آخر، يتضمن حسبه تحقيق مقصد إلهي في حياة الشاعر. فالعصفور، بعد الرؤيا، يقول «إن الجنس البشري لا يستطيع أن يتحمل قدراً كبيراً من الواقع» - وهذه الكلمات ترد حرفياً في مسرحية «جريمة قتل في الكائدرائية»، في فحوى تتعلق «بالفرح المؤلم المفاجيء» الذي يخترق الانسان عندما يتحقق مقصد الله. ولزهرة اللوتس، مع إجماعاتها الجنسية، إجماعات روحية، وهي ترمز للحب السماوي كما ترمز للحب الأرضي. كما أن الورد ذاتها، رمز الحب الأرضي، قد استعملت في الأدب العالمي مراراً وتكراراً رمزاً للحب السماوي. فتجربة الجنية تخرج معاً بين هذين اللونين من الحب. ونجد في البيت «والتمتع السطح من قلب النور» (بما يحمل من إشارة أدبية إلى «قلب الظلام» قصة جوزيف كونراد حيث يرمز قلب الظلام إلى أعماق اليأس والعنة الروحيين) رمزاً إلى الإشراف السماوي.

وينسحب الشاعر، في المقطع الثاني، ليتأمل موضوعاً في مغزى اختباره الشخصي. فيصور لنا في مطلع صورة رمزية للكون المنتظم، الذي تبدو الحركة فيه من جزء لجزء كأنها لا حركة، صورة لحركة مستديمة دائرية وتضاعدية في الوقت ذاته، لعناصر عديدة تتراءى متناقضة لكنها تسير متحدة معاً في نمط واحد، في رقصة «العالم الدائر»، أي عالم الزمان. ويشير البيتان الأولان إلى بيتين في قصيدتين للارميه وكان إليوت قد استعملهما بنصهما الحالي في مطلع قصيدة له أهداها لهذا الشاعر الفرنسي؛ ويؤكد أن أمور هذا العالم، الحسية الأرضية منها («الثوم») والجميلة العميقة («الياقوت»)، تعمل معاً على حجب رؤيا المركز «السكان» عن عيوننا. وتقول الأبيات التالية إن ارتعاش عروقنا يجري تحت جراح قديمة مشفية وغير مشفية، وإن الحركة داخل أجسادنا الدائمة السريان شبيهة بالحركة التي نراها في النجوم المنسابة في المجرة، وبجريان عصارة الصيف في الأشجار. ونرى في الوقت

ذاته تراقص النور على أوراق الشجر، ومطاردة الكلب للهلوف على الأرض وفي السماء بين النجوم.

كل شيء إذاً حركة ونمط؛ وبعد وصفه للحركة ينتقل الشاعر لوصف النمط، ويستعيض هنا عن الصور الحافظة بالبيان المجرد، ويصبح إيقاع الأبيات أبسطاً وأهدأ، والأسلوب تحليلياً، - ليعرف مركز هذا النمط الذي لا يتغير، محور العجلة، «النقطة الساكنة». وكما رمز «العالم الدائر» إلى عالم الزمان، ترمز «النقطة الساكنة» فيه إلى عالم الأبدية، إلى عالم فيه «الماضي والمستقبل يفترنان». ولكي يجعل الشاعر بإمكاننا تصور هذه «النقطة الساكنة»، يصفها عدة أوصاف سلبية وقائمة على المفارقة: فهي ليست «جسداً ولا غير جسد»: أي ليست مادية ولكن يمكن مع هذا أن تدركها الحواس، كما في جنينة الورد؛ وهي ليست «من ولا إلى» وليست «وقوفاً ولا حركة»: أي أنها بدون الحركة عماد الزمان، لكنها مع هذا ليست ساكنة بمعنى عدم التحرك فذلك يعني الموت؛ هذه الحركة التي ليست بتحرك يسميها الشاعر «الرقص»، وهذا الرقص هو الذي يوفق بين الزمان والأبدية.

ثم [٦٨ فما بعد] ينتقل إلى وصف «النقطة الساكنة» وصفاً إيجابياً، ويهجر المفارقات المجردة ملتجئاً إلى الصور - وهي صور شبيهة بالتي استعملها في وصف جنينة الورد، مدلاً بذلك على أن كلا الاختبارين يصف لحظة النبوة ذاتها، أولاً في إطار الحديقة، وبعد ذلك كتأملات في اللحظة بمعزل عن الظروف التي فيها حدثت. فالاختبار الآن يتضمن شعوراً بالانطلاق بعيداً عن الذات ومشاكلها، شعوراً بالنعمة والاشراق ويمزج من السكون والحركة، وشعوراً بالاكتمال، واحتفاظاً بعالم الاختبار البشري ولكن اعتلاء فوقه في الوقت ذاته. وكما تضمن اختبار الجنينة اكتشاف مقصد ساوي في الحياة، فإن الأبيات الحالية تعود بدورها لذكر هذه الناحية من الاختبار [٧٠ - ٧٨]. «فالعالم الجديد» هو عالم الاشرقة الصوفية التي تجلّت للشاعر، بينما «القديم» هو العالم العادي بما في ذلك حياة الشاعر الأولى

ذاتها؛ و«النشوة الجزئية»، نشوة الحب الأرضي، تدرك ويعترف بأن لها معنى في اكتسابها في النشوة الصوفية؛ و«تسوية الفرع الجزئي» هي الدينونة، نقيض الرؤيا الالهية. لكن الانسان، لأنه إنسان، لا يستطيع أن يبقى على صعيد إدراك الكمال: «فسلاسل» الحياة الزمنية تمنعه من معرفة الأعالي في الحياة الروحية - أو من معرفة الأعماق فيها، في حين أن المقصد الالهي يتضمن إما الخلاص أو الدينونة - وهما ليسا على طرفي نقيض بقدر ما كل منهما نقيض للفتور الخلي من الخلاص ومن الدينونة (يقول البيوت في مقاله عن بودلير: بقدر ما نحن بشر، ما نفعله لا بد أن يكون شراً أو خيراً؛ بقدر ما نفعل الشر أو الخير نحن بشر؛ ومن المفارقات أنه أفضل أن نفعل الشر من أن لا نفعل شيئاً؛ فنحن على الأقل نوجد. فمن الصحيح أن نقول إن عظمة الانسان هي قدرته على الخلاص؛ ومن الصحيح أيضاً أن نقول إن عظمته هي قدرته على الهلاك). وإذا كنا الجسد لا يستطيع أن يتحمل «السماء والدينونة»، كان علينا، كيما يكون الاختبار الصوفي أكثر من اشرافة عابرة لا تتحمل، أن نتبعها بانضباط ورياضة روحية، حسبما شدد معظم الصوفيين، كما سنقرأ في المقطع التالي. ويعود في الأبيات الأخيرة إلى لحظة النشوة، ويضيف للحظة الحديقة لحظتين أخريين مماثلتين، سبق أن استعمل أولاهما في قصيدة فرنسية له. وينهي المقطع بقوله أنه عن طريق استعادة هذه اللحظات، الخارجة عن الزمان لكن المرتبطة بالزمان، تتمكن النفس من الاستعلاء أخيراً على بعد الزمان.

ويستهل المقطع الثالث بصورة لقطارات تحت الأرض في لندن، صورة قائمة مفعمة بالقرف بحد ذاتها، لكنها تبدو أقتم حين نقارنها بصورة حديقة بيرتن نورتن المشرقة البهية المنفتحة، كما أنها صورة معاكسة «لنقطة الساكنة» التي هي محور العلاقات الداخلية وهدفها: فهنا وصف حياة بلا محور ولا هدف ولا علائق، وبدون «التحرر الباطني» و«العناق». وقد سبق لإليوت فرمز بلندن مراراً لتفاهة المدنية الحديثة وجديها، ولندن هنا «أرض خراب» أخرى، سكانها «رجال جوف» بلا نفوس أو مشاعر، يتنقلون بين

محطة ومحطة، في حركة لا هدف لها ولا تؤول إلى غاية - فهي بعيدة كل البعد عن حركة «الرقص». «ولا امتلاء ولا خواء»: لا الامتلاء كما في الحديقة من ضوء الشمس. ولا خواء كما في الطريق السلية التي سيتعرض لها بعد قليل والتي سيسميها في القصيدة الثانية «ظلمة الله». لا روح هنا، بل «ريح باردة/ تهب قبل الزمان وبعد الزمان»، لا قلق خلاق، بل وجوه «أضناها الزمان» وشغلتها أمور الدنيا عن الانشغال بأمور الروح، ولا صحة ولا اكتمال، بل «رثات سقيمة» و«نفوس عليلة»، ولا حركة منتظمة، بل «اناس وقصاصات ورق، تدموها الريح». «ليس هنا الظلمة»: ظلمة ليلة النفس الظلماء التي طالما تحدث عنها المتصوفون، وخاصة القديس يوحنا الصليب، والتي هي موضوع القسم التالي من هذا المقطع - الذي ينتقل فيه الشاعر من ذلك «العالم المزقزق» إلى العالم الأدنى الخلاق، إلى الصمت والظلمة والعزلة الباطنية، إلى الخواء الذي ليس خلياً من المعنى بل من أمور الذات.

كان الشاعر يورد في آخر المقطعين السابقين لحظة النشوة العابرة القصيرة - لكن هذه اللحظة بحد ذاتها لا تكفي في الحياة الدينية، فلا غنى عن ان تتبعها رياضة روحية: وهذه هي موضوع هذا القسم. فلا مناص للمرء من أن ينزل أكثر وأكثر، إلى «عالم ليس بعالم»، لأن كل ما يتكون منه عالمنا نحن مفقود فيه. وقد اعتمد إليوت هنا على تعاليم القديس يوحنا الصليب: «فجفاف عالم الحس» و«جلاء عالم الخيال» و«عطالة عالم الروح» التي على المرء أن يعانيها، تقابل مراحل الليلة الظلماء الثلاث في يوحنا، القائمة على انتفاء الحواس أولاً، ثم العقل، وأخيراً الروح؛ - والأبيات التالية أيضاً، عن الطريق «الأخرى»، طريق الصعود، صدى ليوحنا كما لعبارة هيرقليطوس الثانية التي ذكرناها فيما سبق. كل هذا يحدث «بينما العالم يتحرك» على «طرقاته المعدنية»: - لا طرقات السكك فحسب التي لا تؤول إلى هدف، بل أيضاً وبصورة أعم نوع حضارتنا الميكانيكية الحاضرة بأسرها - يتحرك حركته الأخرى المغايرة، حركة «التشوق» والخيبة، التي قد حررت النفس المتدنية ذاتها منها، إذ نزلت إلى درك الظلمة التامة التي تسبق تقبل النعمة الالهية.

(ومن الطريف ذكره أن أحد النقاد يعين على وجه التحديد أي خط قطار يعنيه إليوت في هذا المقطع ، ويعتمد على إليوت ذاته كمصدر لتحليله : فهو يعني محطة غلوستررود ، القرية من منزل إليوت ، والتي يتقاطع فيها خطان ، وكان على إليوت أن يأخذ القطار منها إلى مكتبه قرب رصل سكوير . ويحلل هذا الناقد القسم الثاني من المقطع هكذا : من أراد ركوب القطار إلى رصل سكوير كان عليه أن ينزل أكثر وأكثر ، من خط سيركل الى خط بيكاديلي ، في درج لولبي طويل - «هذه هي الطريق الواحدة ، والأخرى / عينها» : الأخرى هي المصعد المحاذي للدرج والموصل للهدف ذاته - والذي يتحرك الراكب فيه دون أن يتحرك فعلا ، «لا بالحركة بل بالامتناع عن الحركة» .

أما المقطع الرابع فهو وصف لحالة الموت في الحياة والحياة في الموت ، لحالة الانتظار ، ووصف رمزي لليلة الظلماء في إطار صور بعيدة عن صور المدينة كما في المقطع السابق وشبيهة بصور الحديقة كما في الأولى : فالنهار قد دفنه الزمان ، والحركة الوحيدة هي حركة خطف الغيمة للشمس ، والأئلة لا إلى حجب مركز الكون اللامتحرك عن عيوننا فحسب ، بل إلى نزعته بالكلية . وبعد الزمان يجب أن يتخطى وأن يتقاطع مع شعاع الضياء الأبدى . وتنتظر النفس الموت أو الحياة ، تنتظر لحظة الاشراف ، وتتساءل إن كان الضياء سيعود أبداً ، إن كان عباد الشمس ، رمز الله الابن ، سيلتفت إليها ، ودالية القليباتيس التي تشير للعدراء رمز المحبة ستنحني عليها ، إشارة إلى الولادة الجديدة . هذه رموز هبات ساوية يمكن أن يمنحها الله لنا ، لكن علينا أن نتظرها ولا نستطيع استمالتها إلينا . لكن قبل أن تتقبل النفس النور الالهي عليها أن تجتاز لا الظلمات فحسب بل الموت أيضاً [١٢٧ - ١٣١] . وينهي المقطع بذكر «صبياد السمك» - ومرة أخرى نرى الطائر رمزاً لإقامة العلاقات مع المحور الحيوي ، مع الشمس التي كانت قد خطفت - وبقرن رمزي الضياء و«النقطة الساكنة» ، إشارة إلى أن الاشراف المنتظر أبدي لا زمني . وهنا الجواب على تساؤل النفس إن كانت ستحي من جديد : ستحي عندما يعود العالم للاتصال «بالنقطة الساكنة» ، عن طريق النعمة («صبياد السمك») .

ويعود الشاعر في المقطع الخامس إلى موضوع الزمان والأبدية، ويبدأه بعلاقة الكلمات والموسيقى بهما ويضرورة الزمان والحركة لقيام النمط. فيذكر أنه في كلا الفنين تنلوا الكلمات الكلمات والأنغام الأنغام، لكنها إن ظلت متعلقة بالزمان فحسب تمحي وتموت: لكن الفنان، كيما يتغلب على قيود الزمان هذه، يفرض على كلماته وأنغامه المتحركة والمتبدلة قالباً ونمطاً يمنح العمل الفني شيئاً من السكينة التي لا تزول. ولا غرابة في أن ينصرف الشاعر في «رباعياته» إلى التحدث عن الفن وخاصة عن فنه هو، الشعر، وإلى تبيان أنه عن طريق الفن أيضاً يقهر الزمان. لكن لاهتمامه بطبيعة الكلمات ووظائفها صعيداً آخر: فهو يصف ضمناً العلاقة بين الكلمات وبين الرؤيا الصوفية: فكما أن الكلمات والأنغام تدوم لحظة فحسب في الزمان، هكذا الرؤيا أيضاً، وكما تكتسب تلك سكينة ومعنى عن طريق القلب الفني، تكتسب هذه دواماً ومعنى عن طريق إخضاعها للرياضة الروحية. وسكينة العمل الفني سكينة جمالية وميتافيزيقية معاً [١٤٠ - ١٤٥] ودوامه مثيل للحاضر الأبدى الذي أشار إليه الشاعر في مطلع القصيدة: فكما يتحرك الاناء الصيني «على الدوام في سكينته»، يحوي الحاضر الأبدى حركة الرقص الأبدية؛ وإدراك سكينة العمل الفني يطابق إدراك «النقطة الساكنة في العالم الدائر». ثم ترد أبيات عن صعوبة استعمال الكلمات استعمالاً صائباً في الشعر، يخلص منها الشاعر، باستعماله البارع لكلمة «الكلمة» [١٥٥] الروحية المدلول في سياق «الكلمات» الفنية المدلول، عائداً إلى موضوعه الرئيسي (وفي الوقت ذاته يدلل، بربطه بين «الكلمات» و«الكلمة»، على الأهمية والقوة التي يعلقها على اللغة، رافعاً إياها إلى مستوى سماوي). ويرى الشبه بين «الكلمات» و«الكلمة»، فكلاهما عرضة لسوء الفهم والهجوم والسخرية، وإن تكن هذه الأخطار أخطاراً وهمية عاجزة [١٥٧ و ١٥٨]. غير أن لادخاله فكرة «الكلمة» في هذا السياق مقصداً آخر: «فالكلمة» بمعناها المسيحي (المسيح) هي تحقيق لحظة النشوة في جنينة الورد: فهذه اللحظة، في الزمان وخارج الزمان معاً، في نقطة تقاطع الزمان واللازمان، هي انعكاس ورمز للحظة الكبرى في تاريخ البشرية، لحظة

التجسد، التي سيعود إليها في «الرباعية» الثالثة.

وفي الأبيات الأخيرة يذكر الشاعر «رمز الدرجات العشر» التي يتحدث عنها القديس يوحنا الصليب باسم «سلم التأمل السري» كدرجات، قمته الله؛ ترقاها وتنزلها النفس باستمرار في ارتفاع وفي اتضاع قبل ان تتحد نهائياً بالله؛ لكنها هنا تعبر أيضاً عن التأليف بين السكينة والحركة. فالحركة التي يستدعيها تسلق الدرجات مجرد تفصيلة في نمط التطهر الروحي، والنمط يستدعي السكينة. والأبيات التالية [١٦١-١٦٦]، قائمة على نظرية أرسطو في المحرك الأول، المحرك الذي لا يتحرك، العقل الساوي الذي يفكر ذاته باستمرار ويسبب كل الحركة عن طريق المحبة - وفيها عرض للتناقض بين الحركة والسكينة، بين الشهوة والحب. لكن الزمان هو الصورة المتحركة للرقص الأبدي، وبالشكل ذاته الشهوة رمز الحب - هي الحب «من وجهة نظر الزمان»، والحب غير متحرك لكنه يبدو لنا متحركاً لأننا نراه «من وجهة نظر الزمان». وجنية الورد ترمز لكلا الشهوة (الحب الأرضي) والحب (الحب الساوي)، ولحظة الجنية ليست شهوة محضة ولا حباً محضاً، بل تمثل حالة وسيطة بين الاحتمال والواقع، «بين اللاكيان والكيان».

بعد هذا يعود الشاعر في ختام القصيدة إلى بدايتها، ويذكر البصيص، والغبار (ويتضح «القصيد» من «تنغيص» الغبار: فذلك ليذكرنا بأن كل لحظة من لحظات الزمان يمكن أن تنجلي وتسمو عن طريق ادراكنا النمط الأبدي ومشاركتنا فيه)، وضحك الأطفال، وهتاف العصفور، الذي يقول لنا [١٧٣] إن لحظة النشوة تأتي فجأة، هنا في حياتنا اليومية، في البعد الزمني، لكن ذكرها ومعناها يظلان على الدوام مع صاحب الاختبار. وتنتهي القصيدة، وسط ضحك الأطفال، بالقول بسخف الزمان الجديب «المتد من قبل ومن بعد» لحظات الاشراف هذه: فالزمان قد قهرته الأبدية.

بين «بيرنٲ نورٲن» (١٩٣٥) و«ايسٲ كوكر» (نظمت ١٩٣٩ ونشرت ١٩٤٠) حدثت الحرب العالمية الثانية. وقد ذكرنا أن الحرب هذه مسؤولة عن إعادة البيوت للشعر- لكنها أيضاً مسؤولة عما في هذه القصيدة من سويداء وتشاؤم، وأثرها واضح فيها كلها، وخاصة في المقطعين الثاني والثالث، ويستضحان أيضاً في القصيدتين الثالثة والرابعة.

تعرض الأبيات الأولى في المقطع الأول لفكرة التتابع في حياة الانسان وحياة البشرية وفي كل أعمال الانسان والحيوان: فلجميعها النمط ذاته، نمط تتابع الولادة والنمو والانحلال والموت. فالبيوت تقوم وتسقط، وفي سقوطها تترك فسحات ومادة لبيوت جديدة، وأجسام الناس والحيوانات تنمو بدورها وتموت، وتصبح رماداً وترباً، وتربة للنبات الذي يقيت الأجيال القادمة. وتشير «البيوت» إلى سائر الأشياء التي يبنها الانسان لتعمر بعده، كالمالك والمؤسسات والعادات وطرائق التفكير والشعور والتعبير. لكن لها مدلولاً آخر: فالمعروف ان البيوت كان، قبل نظم هذه القصيدة بسنتين، قد زار قرية ايسٲ كوكر في مقاطعة صمرست، التي كانت موطناً لال البيوت، أسلاف الشاعر، في القرن السادس عشر، ومنها هاجروا في القرن السابع عشر إلى العالم الجديد. وقد صرح هو نفسه ان الصور في هذا المقطع مأخوذة من القرية ذاتها. وعلى هذا فإن هذه البيوت التي تنمو وتسقط تتخذ معنى جديداً: فهي البيوت الفعلية لأجداده التي قد انهارت الآن فلم يجد لها الشاعر العائد زائراً من أثر، بل قام مكانها «حقول مكشوف، أو مصنع، أو طريق عام»- لكنها أصبحت، هي وأصحابها، جزءاً من الأرض التي يعيش عليها ويبنى عليها سكان القرية الحاليون. وكان أسلافه بهجرتهم لأميركا قد اوقفوا مجرى هذا التتالي، تتالي نمو الأجيال من تربة معينة والعودة إليها، وكانت هجرتهم «بداية» على نطاق كبير، وجدت «نهايتها» عندما قام حفيدهم الشاعر برحلة عائداً من أميركا إلى وطنه الأصلي، وتحنس بالجنسية الانكليزية التي كانت جنسيتهم فيما مضى، وزار الموضع الذي هاجروا منه.

فأتم الشاعر بعمله هذا الدورة، وصارت الكلمات الأولى «في بدايتي نهايتي» تعني العودة إلى الموضع الذي هاجر أباه منه، العودة إلى منبع وأصل أسرته - كما عاد، في «الرباعية» الأولى، بفكره إلى طفولته: فالعودة هنا تمضي أبعد في الماضي والزمان.

أما «الشعار الصامت» [١٣] فيشير إلى شعار ماري ملكة سكتلندة: «في نهايتي بدايتي»، العبارة التي تتردد بأكثر من شكل في هذه القصيدة، وإلى شعار آخر، كما ذكر إليوت نفسه لأخيه، هو شعار أسرة إليوت ذاتها: «أسكت وأعمل»، الذي يجد صداه في أواخر القصيدة [٢٠٤]: «علينا أن نسكن وأن نتحرك أبداً».

يلي هذا وصف للحقل المكشوف، يبين أن المكان مختلف عن جنينة الورد: فالحجارة السمرء «تشرب النور» لكنها «لا تعكس شعاعه»، وعوضاً عن الطير والورود المفعمة بالحياة، هنا زهرات الداليا «ترقد» و«تنتظر اليوم» وحلول الليل.

وفي الأبيات التالية [٢٨ - ٣٣] نجد معنى آخر لعودة إليوت إلى إيست كوكر كمكان بداية ونهاية: فهذه الأبيات اقتباس حر، تشير إليه التهجئة القديمة التي احتفظ بها الشاعر (في الأصل الانكليزي)، من مؤلف «كتاب اسمه الحاكم» وضعه في ١٥٣١ السير توماس إليوت، أحد مواطني إيست كوكر وأسلاف الشاعر. وليس مقصد إليوت مجرد الاقتباس من سلف له، بل أنه يجد بينه وبين مؤلف «الحاكم» اهتمامات أدبية ودينية وسياسية مشتركة، من ناحية، ومجد، من ناحية أخرى، بين عصره وعصر سلفه فروقات جوهرية: ففي عصر إليوت القديم، كانت انكلترا في مستهل نهضتها الكبرى وتتحفز لعهد سيطرتها العالمية أما في عصر إليوت الحالي، في أوائل الحرب الأخيرة، فكان وجودها ذاته مهدداً بالخطر. وهكذا فإن تلك الفترة من تاريخ انكلترا المبتدئة بعصر النهضة والممتدة إلى الحرب العالمية الثانية تشكل تدريجاً من الولادة فالنمو حتى الانحلال والموت، من «البداية» إلى «النهاية»: ففي «بداية» الشاعر، المتجلية في توماس إليوت المقتبس منه، «نهاية» الشاعر، متجلية في توماس إليوت المقتبس.

هذه الأبيات مدرجة ضمن أبيات [٢٣ - ٤٦] يصف فيها الشاعر رؤيا جديدة، لكنها ليست رؤيا الحديقة بل رؤيا الحقل المكشوف، الذي لعله كان يقوم عليه فيما مضى بيت أحد أجداده: ففي الحقل يرى، في منتصف ليل صيف، رؤيا لأشباح من القرويين يرقصون حول أكوام النار. لكن بينما كان «الرقص» في القصيدة السابقة رمزاً للحركة اللازمانية، للتوفيق بين الحركة والسكينة، فإن الرقص هنا، ولو أنه لا يصل درك حركة الناس وقصاصات الورق التي تدومها الريح، فإنه إنما يرمز للحركة الدورية لحياة البشر. فنحن هنا في عالم الزمان، و«سلاسل الماضي والمستقبل» ما تزال فعالة، وبداية الدورات ونهايتها «زبل وموت».

وفي الأبيات الأخيرة نراه يحاول الانطلاق من بعد الزمان والتتابع الدوري: فبعد رؤيا منتصف الليل يحس باقتراب الفجر وبالبهر والريح - فهو يستعد لانطلاق جديد، لبداية جديدة، لكن على صعيد آخر وفي بعد مختلف.

أما المقطع الثاني فيرى ما كان يعترى الشاعر من قلق وتشاؤم وشبه يأس في أوائل الحرب. ويتخذ قسماً المقطع الخريف والتقدم في العمر موضوعاً لهما، ويبحثان فيه أولاً بأسلوب غنائي، يسميه الشاعر بتواضع وبلمهجة ساخرة «دراسة بنمط شعري خلق»، ثم بأسلوب نثري مباشر.

يصف القسم الأول صراع أزهار الصيف وأزهار الربيع والشتاء، وانحلال نظام الفصول المقرر، والانقلاب العنيف في الكون كله. فالبروج في حرب، و«العقرب» (قوى الدمار) يقاتل «الشمس» (قوى الخلق) ويدحرها فتتهوي هي والقمر، والنيازك والشهب «تبكي» و«تطير»، وكل شيء تدومه «دومة ستحمل / العالم إلى تلك النار المدمرة / التي تحرق من قبل أن تطفئ الثلوج». هذه الدومة المدومة تبدو في تناقض حاد مع الرقص المنتظم في المقطع السابق ومع فكرة التتابع والنمط الدوري المشار إليها هناك. والقسم كله في تناقض بارز أيضاً مع القسم الموازي له في «بيرت نورتن»، حيث انسجمت أنماط الكون و«تصالح بين النجوم»، بينما لا مصالحة هنا بل صراع واضطراب وفوضى.

ويحلل القسم الثاني هذه الفوضى والاضطراب، منتقلا منها في السماء والأفلاك إليها في البشر. في العرف والتقليد أن الخريف في حياة البشر هو زمن هدوء ووقار؛ لكن الشاعر، الذي كان في الثانية والخمسين من عمره عند نظمه القصيدة، يتطلع إلى فترة الهدوء والوقار هذه، لكنه يلقي ذاته مضطرباً قلقاً. وينطبق الشيء ذاته على المجتمع وعلى المدنية من حوله: فهي بعد أربعة قرون من التطور يفترض أن تكون قد اكتسبت «حكمة الشيخوخة»، لكنها بدل ذلك قد ألقت بنفسها في خضم حرب لم يعرف مثلها في التاريخ. فالخبرة لا تحمل معها الحكمة، ولا الشيخوخة الهدوء؛ وما من معرفة صحيحة الا معرفة الانتظار باتضاع - «ليس للاتضاع نهاية» -، انتظار الارشاد العلوي. لذا يرى الشاعر أن فكرة السياق والتتابع في الحياة والتاريخ قد انهارت وانتقضت، وإن عودته إلى نقطة الانطلاق في إيست كوكرك وكل ما ترمز له، ليست عودة واختتاماً. إذ فهو ليس في ختام الطريق، بل «في منتصف الطريق»، «في غابة مظلمة»، مثل دانتة في أول «جحيمة»، وطريق الخروج من الظلمة ليست في دورة جديدة في الزمان، بل في النزول إلى أعماق أحلك ظلاماً.

وينتهي المقطع ببيتين جعل الشاعر كلا منهما شبه قسم قائم بذاته [٩٩ و ١٠٠]: في المقطع الأول كان إليوت قد صور «البيوت» و«الراقصين» كجزء لا يتجزأ في سياق التتابع المستمر - لكن بما أن نمط التتابع هذا قد بدا كاذباً للشاعر، فإن «البيوت» و«الراقصين» الذين كانوا من مقوماته غابوا هم أيضاً «تحت البحر» و«تحت التل»؛ فبدلاً من ابتداء دورة جديدة في الزمان، لا يرى الشاعر إلا الفراغ والدمار والظلام.

بعد أن تأمل الشاعر في المقطع الأول في الماضي، وفي الثاني في الحاضر، ينصرف في الثالث إلى التأمل في المستقبل، وترد هنا الفاظ «الرجاء» و«الانتظار». لكن المستقبل القريب ظلام بكامله - «ظلام ظلام ظلام» [١٠١ - ١١١] كما يقول شمشون في مسرحية ملتون؛ انه ظلام بدون هدف، الظلام الذي كان يخشى الشاعر وقت كتابته القصيدة أنه سيغمر انكلترا والحضارة الأوروبية، والقتال إلى أن «تهوي الشمس والقمر» فيغيب

الكون في الظلمات؛ ظلام بدون نمط، فبدل التقويم الذي يشير إلى حركة الاجرام السماوية، سجلات اجتماعية، وبدل «الحاكم» الذي تحدث عنه السير توماس إليوت، «المديرون» للشركات التجارية. فلا رجاء إذاً في المستقبل في بعد الزمان، بل الرجاء كله عبر هذا البعد، في نمط المعاني السماوية الأبدية.

بعد هذا الظلام الذي بدون هدف، ينصرف الشاعر إلى الظلام الآخر، الداخلي، ظلام التأملات الدينية وعزلة النفس في ليلتها الظلماء، وبصوره في صور مجازية ثلاث، الأولى [١١٣ - ١١٧] مستمدة من المسرح، والثانية [١١٨ - ١٢١] من قطار تحت الأرض، والثالثة [١٢٢] من المستشفى. وهو يصف هذا الظلام متطلباً هنا تدرجاً مماثلاً لما تطلبه في «بيرنت نورتن» [١١٩ - ١٢١]: فهو يأمر النفس: «اسكني، وانتظري بدون رجاء»، «انتظري بدون محبة»، «انتظري بدون تفكير». لكن في نهاية إنكار الذات هذا وهذا الانتظار تأتي الإشرافة: «وكذا تكون الظلمة النور، والسكينة الرقص»، التي تتضمن بعض عناصر من اختبار الجنيحة (النور، السكينة، الضحك في الجنيحة، النشوة) مع عناصر أخرى قد تشير إلى اختبارات خاصة مشابهة في حياة الشاعر. ويختتم هذه الأبيات عن عناصر لحظة الاشراف بقوله انها تتطلب وتشير إلى «ألم / الموت والولادة»: فان حياة الروح يجددها الألم وما في الليلة الظلماء من موت روحي.

ويكاد القسم الثاني من المقطع يكون اقتباساً حرفياً من القديس يوحنا الصليب يلخص به الشاعر «الطريق السلبي»، وفحواه أن الطريق إلى تمام المعرفة والامتلاك والغبطة هي إنكار الذات إنكاراً تاماً.

أما المقطع الرابع المحكم النظم فهو قصيدة على النمط الميتافيزيقي، في قالبها وصورها، الذي كان يكتب فيه بعض شعراء القرن السابع عشر، وتشبه بشكل خاص قصيدة مارفيل «حوار بين النفس والجسد»، ليس فقط في جميع نواحي الشكل بل أيضاً في أن كلا منها تصور التطهر الروحي كحجم جسدية تؤول إلى الصحة الروحية عن طريق الموت. وهي قصيدة دينية بحتة، قوامها الصلب والشركة المقدسة، وعناصرها كنايةات أكثر منها

رموزاً؛ وقد كتبت ليوم الجمعة الحزينة، أو «العظيمة» [١٧١]، من سنة ١٩٤٠. وهي تربط بين فكرة الآلام البشرية عامة وليلة النفس الظلماء خاصة وبين الآم المسيح، الذي بعد صلبه في يوم الجمعة الحزينة وموته ودفنه وانحداره للهاوية اجتاز أحلك جميع الليالي ظلاماً. فالجمعة الحزينة هي «نقطة ساكنة» تم الوصول إليها عن طريق النزول عبر الظلام - وفيها أصبح النزول والصعود، والظلام والضياء، والموت والولادة الجديدة، والألم والظفر، والجسد والروح، أصبح واحداً. على هذا «فالجراح» هو المسيح، و«جرحه» الصليب، و«المريض» الإنسان، و«الممرضة» الكنيسة، و«المستشفى» العالم، و«بيان المرض» اعتلالنا الروحي الذي يظل كالبيان على سرير المستشفى في صعود وهبوط، و«الرأفة الحادة» تحمل أحجية بيان المرض بأنها توجه هذه الفوضى في الصعود والهبوط وتجعل منها نمط «طريق صعود وطريق نزول» - وهي هنا طريق نزول إلى «نيران مطهريّة باردة»: لكن هذه النار ليست «المدمرة» التي تحرق من قبل أن تطفئ الثلوج» [٦٧]، بل هي نار خلقة، توحد بين الطبيعة والروح، «فورود لحيها، والدخان عوسج»: ضباؤها رمز الحب، وظلامها تاج شوك، وورود الحب وأشواك الألم رمز الخلاص. وبما أن القصيدة قصيدة دينية، فإن عنصري الخطيئة والافتداء بارزان فيها: «فالمليونير المفلس» هو آدم بعد السقوط، و«لعنته» هي الخطيئة الأولى - وكلما ازداد علمنا بالخطيئة وادراكنا لنصينا من المرض اقتربنا من الخلاص: «لنشفى، على علتنا ان تصير من سيء لأسوأ». وكما تم الافتداء عن طريق صلب المسيح وقيامته، هكذا أيضاً سيتاح للإنسان في نهاية الليلة الظلماء ان يصل الاشراق والنعمة. ويشير البيت الأخير إلى شيء من الأمل في البشر: في أنهم، رغم انعدام الاتضاع فيهم ورغم ادعائهم السلامة والقوة، يدركون قيمة تلك الجمعة فيسمونها «عظيمة». (ويجدر بالذكر ان الجانب الأكبر من صور هذا المقطع ثرائية - وردت في التوراة، وفي السير توماس براون، ولانسلوت أندروز، وغيته، والقدّيس يوحنا الصليب، وهيرقليطوس، وباسكال، الخ.).

ويعود الشاعر في المقطع الخامس إلى الحديث عن الشعر، وعن شعره هو

(بكثير من التواضع، خاصة ان نقده لشعره يجيء مباشرة بعد المقطع الرابع (الفد)، وعن كيف يعبر شعراً عن وضعه الحالي. ولما كان من أهم عناصر «بيرنت نورتن» الزمان والأبدية والحركة والسكينة، ظهرت هذه العناصر في حديث الشاعر هناك عن فن الشعر - ولما كانت فكرة الزمان كدورات وبدايات جديدة من أهم عناصر «إيست كوك»، ظهرت هذه أيضاً في حديثه هنا عن فنه. فلما يكتشف ويعبر عنه في الشعر قد اكتشف وعبر عنه مراراً فيما مضى؛ وعمل كل شاعر سيعمل من جديد بعده، فكل محاولة بداية جديدة تستدعي «الكفاح لاستعادة ما فقد/ ووجد وفقد مرة بعد مرة»؛ أما الظروف التي «تبدو غير مواتية» التي يكتب فيها شاعرنا، فهي كونه يعيش في مجتمع علماني في خضم حرب كبرى، يحاول فيه ان يستعيد الرؤيا المسيحية في العالم، التي عبر عنها كتاب كثيرون قبله، لكن الانسان الاوروبي الحديث أوشك أن يفقدها.

والقسم الأخير يلخص القصيدة كلها، ويشير إلى الارتباط بينها وبين سابقتها. وهو يبدأ بالتشديد على أن «البيت هو المكان الذي ينطلق المرء منه» - وهذا ينطبق على حال الشاعر الذي يزور موطن اسلافه، كما على حال شاعر «بيرنت نورتن» الذي كان يتأمل في ذكريات طفولته. لكن هناك فارقاً: فالاشراق في الجنينة التي دامت لحظة لا تكفي [١٩٢ - ١٩٦]، فلحظة النشوة يجب، كي تثمر، أن ترى من بعد الزمان والتاريخ، في حياة الشاعر وتاريخ أسرته وبلاده (والحجارة التي «لا يمكن فك أسرارها» إشارة إلى حجارة الضرائح في مقبرة إيست كوكس). وفي الأبيات التالية [١٩٧ - ١٩٩] تشير «العشية تحت ضوء النجوم» للحياة في مظهرها الأبدى، و «العشية تحت ضوء المصباح» للحياة من حيث مظهرها الزماني، للحضارة الانسانية وتذكارات الماضي - ولكل منهما، لكلا المظهرين، «وقت»: كلاهما ضروري. لكن الحب ذاته أبعد من الزمان والمكان [٢٠٠ - ٢٠١]، وكل بداية جديدة في الزمان والمكان يجب ان تتخطى مجاها الأصلي، ألا تكون للأمام أو للخلف زماناً أو مكاناً [٢٠٣]، بل ان تنتقل إلى «عمق آخر» ليس من هذا العالم.

والأبيات الأخيرة ترتبط مع الأبيات الأولى من جهة، وتحضرنا من جهة أخرى «للباعية» التالية، بأمواجها ومياهها؛ والكلمات الأخيرة، «في نهايتي بدايتي»، ترتبط مع رسالة «دراي سلفجز»: «إلى الأمام أيها المبحرون». فان إليوت، كما سبق، بدأ الآن يفكر في قصائده كسلسلة متصلة الحلقات، فلم يوصل «إيست كوكر» إلى نتيجة حاسمة، كما فعل في «بيرت نورتن»، بل جعل أبياتها الأخيرة قاعدة ينطلق منها إلى القصيدة الثالثة.

دراي سلفجز

وتتابع هذه القصيدة الثالثة (١٩٤١) ما وصلت إليه الثانية: ففكرة الحياة البشرية والتاريخ البشري كسلسلة لا تنتهي من البدايات الجديدة، موجودة هنا أيضاً وتعالجها صور جديدة قوية، كما أن فكرة تجلي اللزمان في الزمان تجدد هنا التعبير الأكمل عنها في «الرباعيات الأربع» كلها، في الأبيات المتعلقة بالتجسد (في المقطع الخامس).

في المقطع الأول صورتنا النهر والبحر. وكلاهما يحمل مدلولات شخصية: فقد جعل الشاعر لقصيدته هذه مقدمة قصيرة يوضح فيها أن دراي سلفجز اسم مجموعة صغيرة من الصخور قرب الشاطئ الشمالي الشرقي لولاية ماساشوستس في أميركا حيث عاش إليوت سنوات طويلة، تقوم عليها منارة، كما أن النهر هو المسيسيبي، الذي ترعرع قربه في مدينة سان لوي، والأبيات [١١ - ١٤] استعادات لذكريات طفولته هناك. فالمكان إذا هو الولايات المتحدة التي ولد وصرف سني طفولته وحداثته فيها. وهكذا يكون الشاعر، بعد ذكره تاريخ أسرته قبل هجرتها من انكلترا في القصيدة الماضية، يذكر في هذه وطن طفولته وصباه نتيجة هجرتهم لأميركا (ويعود أخيراً في القصيدة التالية إلى وطنه الأصلي ومذهبه الأصلي). لكن للنهر والبحر معاني أخرى أعمق وأكثر شمولاً، فالنهر هنا رمز للقوى المظلمة في الإنسان والبشر ولقوى الطبيعة التي لم تدلل والتي يخيل للحضارة أنها قهرتها لكنها في الواقع

«تنتظر، ترتقب وتنتظر»؛ وهو أيضاً رمز لحركة الزمان قدماً بلا انتكاص، للزمان «الداخلي» لدى الانسان، وإحساسه بالتاريخ، ولذكرياته اللاواعية والنصف الواعية للأعصر الغابرة والأزمنة السابقة «لتذليل» النهر. على هذا تكون فكرة وتجربة الزمان قد تطورت منذ «بيرت نورتن» حيث كانت في حدود فرد، إلى «إيست كوكس» حيث كانت في حدود أسرة الفرد وويلاده وتاريخه، إلى «دراي سلفجز» حيث أصبحت في حدود أبعد من التاريخ، وعبرت إلى ما قبل الزمان المدون في سجلات التاريخ، واندماج ماضي الفرد والجماعة المعروف والمحدود في الماضي المجهول وغير المحدود للجنس البشري قاطبة. لهذا اتبع الشاعر صورة النهر بصورة البحر: فالبحر رمز الزمان بهذا المعنى الأوسع، وجرس البحر القارع «يقيس زماناً ليس زماننا»، «زماناً/ أقدم من زمان الساعات الضابطة»؛ وهو أيضاً رمز لشيء آخر: للمستقبل الذي لا نهاية له، أي انه يرمز للزمان بأسره، فيبدو وكأنه الأبدية [٤٦] - لكنه ليس الأبدية، فذلك بعد آخر لا علاقة له بالبحر إنما يدركه المسافرون في البحر.

في المقطع الثاني نرى صور الأول ما تزال موجودة. وتحضرنا صخور دراي سلفجز، التي هي آخر ما يراه المقلع في البحر من البر، لفكرة الانطلاق والسفر؛ فبالإضافة لصورة البحر، هنا صورة البحارة والمبحرين، وهي صورة تراثية مألوفة في رمزيتها للانسان الممخر في عباب الحياة من الولادة حتى الموت.

والقسم الأول مقطوعة سداسية، يتساءل الشاعر في مستهلها عن نهاية هذه الرحلات جميعاً، مصوراً الناس كشظايا «حطام منجرف»، ومتحدثاً عن الصلاة التي «لا تصلى» لأنه حيث لا إيمان بهدف فلا فائدة في صلاة؛ ولا يجد جواباً إلا «لا نهاية، بل مزيد» هو «تتالي/ وتعاقب أيام وساعات آخر» وازدياد الشعور بالمرارة والحياة، لهشاشة ما كان يؤمن بأنه يعمل عليه أكثر من سواه: أما «المزيد الأخير» فضعفات الشيخوخة، و«الولاء للأحد فكأنه لا ولاء» - الذي يبدو كأنه «التجرد» الصحيح، لكنه في الواقع مجرد استسلام وتعلق سلمي بالحياة، لا بأية قيم في الحياة. ثم ينتقل إلى وصف

الصيادين، الذين في حياتهم نمط وهدف معينان، لكنهم مع هذا «صيادون» لا «كشافة» وحياتهم عرضة لفعل الزمان وجزء من الجريان الذي لا ينتهي . ويعود إلى مشكلة معنى التاريخ، أو سير الزمان، ويرى ان الزمان لا معنى له ولا يؤول إلى غاية [٦٩ - ٧٢]، ويصور الموت اله الحياة في الزمان، والانسان كمجرد عظمة على الشاطئ - ثم، في وسط بيت [٨٣]، يستدرك الاستدراك الكبير: «ليس إلا الصلاة التي بالجهد، بالكاد/ تصل، صلاة البشارة الفريدة» .

ويتساءل الشاعر في القسم الثاني: ما الدائم في هذا الجريان الذي لا ينتهي؟ ويرى ان الماضي ليس مجرد تسلسل ولا حتى تطور «يغدو، في عقول العامة، وسيلة لانكار الماضي» وبتو الحاضر عن ترائه، فالتاريخ في نظر الشاعر لا نهاية له ولا حتى بمعنى التدرج نحو أشكال النشوء والارتقاء العليا، ولا نمط فيه بل تكرار لا يزيد شيئاً - لكنه مع هذا كله ليس خلواً من المعنى ومن النذائر و«الاعلانات»: و«الاعلان» لفظة رئيسية في هذا المقطع ترد مرتين هكذا ومرة «كبشارة» (واللفظة هي هي في المواضع الثلاثة بالأصل الانكليزي)، وهي تعني في الموضع الأول («الاعلان الويل») تذكيراً وإنذاراً بالمخاطر التي تعترض حياة البحار، وفي الثاني («الاعلان الأخير») نذير الموت، وفي الثالث («البشارة الفريدة») إعلان مجيء المسيح - الذي سيعود إليه الشاعر ويشدد عليه في المقطع الخامس . في هذه «الاعلانات» المعنى الوحيد أو الهدف الوحيد في الحياة والتاريخ كما يتجلى للمسافرين في بحر الزمان . وبما أن سفرتهم بدون غاية أو مقصد في الزمان، فان معناها هو في بعد آخر، يشير إليه «لخط الجرس» . وفي هذا القسم يشير الشاعر إلى هذه التجليات مسمى إياها «لحظات السعادة» أو «الاشراق المفاجيء» مذكراً أيانا بلحظة الاشراق في الجنة: فكل اللحظات العميقة الخارجة عن الزمان في «الرباعيات الاربع» متعلقة بلحظة جنية الورد - واللحظة هنا مرتبطة بالماضي السحيق الذي تتطلب رؤيته «اللفظة الخلفية/ للوراء، نحو الهول البدائي»؛ هذا «الهول» هو حول النهر الجامح الذي «يترقب ويتنظر» . ويعود الشاعر في الأبيات الأخيرة إلى صورتي البحر والنهر:

إذا نظرنا إلى الزمان كالبحر، أمكننا أن ننظر إلى اللحظات الكبرى، سواء لحظات الاشرار أو الألم، كالصخور. ولحظات ألنا نحن تغوص، «تغطيها تيارات الفعل»، لكنها باقية أبداً: «الناس يتغيرون ويتسمون، أما الألم فيبقى». والنهر الذي في داخلنا جميعاً هو تاريخ للتدمير والبقاءات والصيانات [١١٥] الدائمة، ونهر البشرية يصون ذاته لكنه يحمل وسقة من الحطام والأعمال الشريرة (ويمزج الشاعر هنا بين الحاضر والماضي البعيد، بين الزنوج الأموات وقضمة التفاحة في جنة عدن).

ويتحدث المقطع الثالث عن المستقبل وأفعال الحاضر، لكنه يذكر أولاً أنه كما أن الماضي باقٍ في الحاضر، هكذا أيضاً فإن المستقبل موجود الآن، ينتظر أن يلحق به «الآن» المتحرك [١٢٦ - ١٢٨]، وكأن المستقبل شيء حدث، كأنه ماضٍ لم يعترض حياتنا بعد (ونرى المسافرين في هذا المقطع يحملون ماضيهم معهم ومستقبلهم أيضاً). والانسان في هذه الأبيات لا ينجرّف، كما رأيناه سابقاً، في قارب، وليس صياداً عاكفاً على أعماله، بل مسافر في قطار أو على ظهر باخرة كبرى - لكنه عالق مثلها في تسلسل الزمان الذي هو مجرد تكرار «للزمان الحزين الجديب». والنمط الآخر هو أن الطريق الصحيح، سواء أكان للأمام أم للخلف، صعوداً أم نزولاً، يؤول بنا إلى اللحظة الحاضرة وأنها هي الواقع الوحيد. الزمان يسير بنا، ونتوهم أننا نسير للأمام [١٤١ - ١٤٣]، لكن أي تطور حقيقي إننا هو في «السوعي»، لا في الزمان: «عندما يحل الظلام، في جبال السفينة وسلك الهواء/ يعلن صوت» - وسط سائر الوسائل الميكانيكية والعلمية، هناك صوت باطني، وما يعلنه هو أنه على نوع التفكير والفعل في اللحظة الحاضرة يتوقف نوع الحياة؛ كل لحظة موت ونهاية، وهي أيضاً بداية؛ هذه اللحظة هي التي «ستثمر في حياة الآخرين». وهذه الرسالة كالرسالة التي في خطاب كريشنا (الذي تجسد فيه إله الهنود فيشنو) للأمبر أرجونا وكان كريشنا سائق عربته، عندما تردد عن الفعل في ساحة القتال - فكريشنا، كما ورد في «غيتا»، يقول بضرورة قيام الانسان بالأعمال المطلوبة منه بدون الاهتمام بشأها، وأن على الانسان ان يعيش كما لو لم يكن هناك مستقبل، كما لو

كانت اللحظة الحاضرة لحظة الموت، وأن الانسان عند مماته يذهب إلى مرتبة الكيان التي يكون عقله في لحظة الموت منصباً عليها [١٥٦ - ١٥٨]. وقد اقلق اقتباس إليوت من ذلك السفر الهندي، لا المسيحي، وذكره لكريشنا، بعض النقاد وأثار استغراب سواهم، سيما أن هذا المقطع (وهو الوحيد الذي يلجأ فيه الشاعر لمعتقدات دين غير دينه) يأتي في موضع حساس: سبقه مباشرة تعرض «للبشارة» ويتبعه مباشرة تعرض «للتجسد»، وهما من أعمدة الدين المسيحي ويتميز بهما عن سواه. لكن بعض النقاد الآخرين يعللون عمل إليوت هذا بأنه نتيجة ميله في بعض معتقداته حول موضوع التاريخ إلى آراء هي أقرب إلى الهندية منها إلى الكاثوليكية: ففي عرف الكنيسة، للتاريخ هدف ومقصد معين هو مجيء المسيح الثاني والدينونة الأخيرة، على أن إليوت يشدد رغم هذا على أنه لا يستطيع أن يتخيل «مستقبلاً ليس عرضة/ كالماضي، أن يكون لا مقصد له». ويرى في نهاية المقطع انه كما يفندي الحاضر الماضي، عن طريق تحديد معناه، هكذا أيضاً فإن الحاضر يفندي المستقبل، عن طريق إعداد معنًى له - لكن في الحاضر وحده لحظة التجربة، وكل التجارب حاضرة: لذا فالحاضر هو «المقصد الصحيح» للذين يتحركون «للأمام» [١٦٥].

بعد المقاطع المتحدثة عن البحارة والبحرين، نجد في المقطع الرابع صلاة «للسيدة»، لمريم العذراء حامية البحارة. ومع أن البحارة يمثلون الانسان والانسانية، كما قلنا، لكنهم يقومون هنا بدور آخر: فالقصيدة كتبت والحرب في البحر على أشدها، فلا شك أن الصلاة «لأجل جميع من في السفن» و«لأجل» النسوة اللواتي شهدن أبناءهن أو أزواجهن / ينطلقون ولا يعودون لها أيضاً مغزى خاص آخر. ويقتبس الشاعر في مخاطبته للعذراء وصف القديس برنارد لها في «فردوس» دانتة: «يا ابنة ابنك» (تركها في الأصل بالاطالية) ويضيف لذلك «يا ملكة السماء»، مدلاً على أنها ترحد الأطراف في شخصها، فهي ملكة السماء وهي في الوقت ذاته منا نحن البشر اذ هي ابنة وأم. و«البشارة المستديمة» التي تنبعث عن جرس البحر إشارة للصلاة التي يتلوها المسيحيون حين يسمعون صوت جرس، تذكارا

للتجسد - الذي سيتحدث عنه الشاعر في المقطع التالي .
 بعد أن ذكر الشاعر في المقطع الرابع الوسيلة الصحيحة للعون والمساعدة، ينتقل في الخامس إلى ذكر قائمة طويلة بما يتراعى للانسان انه وسائل عون ومساعدة - ولا يترك منها شيئاً، من الوسائل القديمة والحديثة، لا يتعرض له . وهي كلها تعكس «فضول» الناس، الذي «يتحرى الماضي والمقبل / ويتمسك بذلك البعد» . مقابل هذا «الفضول»، هذه «التسليلات والمخدرات»، يضع الشاعر «إدراك / نقطة . التقاطع بين الزمان / واللازمان» . كل هذه الأعمال الخفية والسحرية التي تمارس، محاولات للتنبؤ بالمستقبل بواسطة تفسير ظواهر الزمان الحاضر على أنها رموز أو اشارات أو طير؛ لكن صاحب «الرباعيات»، المعنى أيضاً بتفسير الرموز والشارات، لا يهتم بتفسيرها كعلامات عن حوادث المستقبل، بل يفتش عن معاني الشارات في بعد اللازمان، وهدفه في قصائده الوصول إلى هذا المعنى . لكن «نقطة التقاطع» هذه لا يستطيع أن يدركها إلا القديس؛ أما أكثرنا فلا يستطيع أن يجوز عليها حيازة دائمة، أو أن يكون له التجرد المطلق من قيود الشهوة - فلا أكثرنا إذا ليس هناك إلا «اللحظة المغفلة» التي تأتينا على حين فجأة؛ ليس هناك إلا تلك اللحظات، التي وردت مراراً في «الرباعيات»، التي تفتدي حياتنا وتعطيها معنى . ويضم الشاعر معاً كافة لحظات النشوة التي عرفها (يجمع بينها أنها كلها «تلميحات وحزور»)، فتكون مقدمة وتمهيداً للحظة الكبرى، الفريدة، الأعمق: لحظة التجسد، التي تفتدي التاريخ كله وتعطيها معنى، ويلتقي فيها الزمان والأبدية، والحس والروح، والحياة والموت، والبشري والسمائي . يذكر إليوت هذه اللحظة، بأبيات مباشرة بسيطة، لا تزويق فيها أو رموز أو غموض، هي من أهم أبيات «الرباعيات» كلها . فلحظات اللازمان تلك التي اختبرها الشاعر هي الرموز والشارات التي سعى للوصول إلى معناها، وفيها يجد المعنى الأبدي تعبيراً عن ذاته في الزمان . هذا المعنى هو تجسد المسيح : وإذ منح التجسد الزمان «مصدر الحركة» الأولى، جعل الانسان مشاركاً في ذلك المصدر: وبهذا يخلص الانسان، الذي رفع الآن لمركز الفعل والحركة، من «القوى

الشيطانية الرجيمة»، قوى الجحيم، ومن القوى في طبيعته الحيوانية، قوى «الاله القوي الأسمر» في دمائه. فعن طريق التجسد صار الانسان في كل لحظة في الأبدية، ولذا فالفعل الصحيح هو التحرر من الزمان [٢٢٤ و ٢٢٥]. وليست «دراي سلفجيز» القصيدة الوحيدة التي يذكر إليوت فيها «التجسد»، بل قد تعرض له في أماكن عديدة من قصائده ومسرحياته ومقالاته - فلحظة التجسد فائقة الأهمية في تفكير إليوت، يعطيها من الأهمية هنا أكثر مما يعطي لحظة الافتداء، ذات الشأن الخطير في المعتقد المسيحي (وإن كان يذكرها في المقطع الرابع من «إيست كوكر»). فإليوت شاعر كاثوليكي، يشدد على ما يشدد عليه الكاثوليكي لا البروتستانتي: يتعرض للتجسد أكثر من الافتداء، وللرياضة الروحية أكثر من عمق الايمان، وللتوبة والاعتراف والتطهر أكثر من الدينونة، وللمعبادة الجماعية أكثر من الفردية.

والآيات الأخيرة في القصيدة، بما فيها من إشارات للموت والرجوع للتربة والحياة الأبدية (شجرة الطقسوس لا ترمز للموت هنا قدر ما ترمز للخلود)، تصل بين هذه القصيدة والتالية التي تقوم على لتل غدنغ، التي هي في عرف الشاعر مثال على «التربة ذات الخطورة».

تل غدنغ

تتخذ «الرباعية» الأخيرة (١٩٤٢) عنوانها من اسم قرية صغيرة في مقاطعة هنتندنشاير بانكلترا، فيها كنيسة قام الشاعر بزيارة لها. ويصف المقطع الأول، على الصعيد الحرفي، عصر يوم شتوي في الريف الانكليزي، هو اليوم الذي زار فيه الشاعر القرية فعلا؛ والصورة التي يرسمها صورة وهاجة، بعكس الصورة القروية في «إيست كوكر»: فكل شيء يعكس النور الآن، وبدل الظلمة عند العصر «وهيج يعمي النظر»، وبدل الحر المغم «تلهب الشمس الوجيزة الثلج»، وبدل الشعور بالشلل

والتنويم «عصارة النفس ترحف»، وبدل النار والجليد المدمرين في تلك القصيدة، نجد الشمس والصقيع هنا قد اختلطا بانسجام تام «ببرد بلا ربح هو حر الفؤاد». لكن للمقطع صعيداً آخر: فالعصر والشتاء هما عصر حياة الشاعر وشتاؤها، «ربيع منتصف الشتاء» (وفيه، هنا كما في شعر المتأفزيين عامة، إشارة خفية إلى ميلاد المسيح في وسط الشتاء) الذي «ليس في تقويم الزمان» و«لا وجود له في منهج التوالد»، سيؤول إلى «صيف الصفر» الذي لا يمكن تصوره: «فالشاعر قد بلغ سنأ جعلته بخال انه سيعافي فيها القحط والعقم، فاذا به عوض ذلك يجد «عصارة النفس ترحف» وقواه الخلاقة تعود إليه ويجد الغبطة في التأمل في صيف الحياة الأبدية الذي يخلف الشتاء والموت - فيتساءل عن «صيف الصفر» هذا: إن كان لقاء الربيع والشتاء قد أدى لهذه الحالة الفذة التي يصفها، فلمى أية حالة أبرز وأروع سيؤدي اجتماع الاضداد اجتماعاً تاماً، إلى أي فصل لا يمكن تصوره» سيؤدي الاتحاد بالله؟ والعصر والشتاء هما أيضاً عصر بلاده وشتاؤها، «الرعاية» تتعرض باهتمام لموضوع التاريخ، واسم لتل غدغ مرتبط بأحداث تاريخية عديدة: ففيها أنشأ نيقولا فرار في ١٦٢٦ جماعة أنكليكانية شبه مترهنة، وإليها جاء الملك شارل الأول مرتين ثانيتهما بعيد انهزامه في الحرب الأهلية («إن جئت ليلا كملك كسير»)، وإليها جاء أو بمعقبات جماعتها تأثر الشاعران كراشو وهربرت، وهما من الشعراء المحبين خاصة إلى إليوت؛ وتحوي القصيدة عدداً من الاشارات إلى فترة الحرب الأهلية في التاريخ الانكليزي عدا هذه، خاصة في الأبيات [١٦٩ - ١٨٤]. وليس من الصعب ملاحظة العلاقة بين تلك الفترة الدامية المظلمة في تاريخ انكلترا والفترة التي كانت تحتازها أثناء كتابة إليوت لقصيدته. وهكذا فإن زيارته للتل غدغ في منتصف الحرب، تصبح رمزاً لاعتقاده بالثراث والتاريخ، وأيضاً لاعتقاده بأن الثراث والتاريخ، كما يكون لهما معنى صحيح، يجب ان يشتركا في نمط لازماني.

وفي الأبيات اللاحقة [٢٠ - ٣٩] عودة لموضوع الحركة والسفر، لكنها هنا غير ما كانه في القصائد السابقة حيث كانا دوراناً في حلقة أو تقدماً إلى

ما لا نهاية بدون هدف : فهنا لها هدف - لا بمعنى أنها يصلان غاية، بل بمعنى أنها يحققان بعداً لا زمانياً في الزمان [٣٠ - ٣٩]. قتل غدغ هي النقطة التي يرى الشاعر أنه يستطيع فيها أن يلقي اللحظة الأبدية - وهي أقرب من الأماكن الأخرى التي يشير إليها «في حلق البحر، / أوفوق بحيرة قائمة، بصحراء أو مدينة»، والتي يلقي فيها جنود البحرية والطيران والجيش «آخر العالم». وكأن الشاعر، في الصلاة في كنيسة لتل غدغ، (والصلاة تعني الاحساس بالعلاقة الحية بأولئك القوم الذين التأموا في لتل غدغ، لأن «حديث الأموات ناري للسان أكثر من لغة الأحياء»)، اختبر لحظة رؤيا لازمانية شبيهة باللحظة في جنينة الورد - لكن هذه ليست مجرد تكرار للأولى، بل هي أيضاً تحقيق لها: واختبار الجنينة «قد غيره التحقيق»، لأنه قد أصبح الآن جزءاً من نظام تاريخي وديني ترمز إليه لتل غدغ؛ وبدلاً من أن يكون لحظة بلا قبل ولا بعد في حديقة بعيدة، يصل الشاعر هنا بين لحظة اللازمان وتراث تاريخي، وعن طريق تلك اللحظة يكتسب التراث معنى له: «هنا، تقاطع لحظة اللازمان / هو انكلترا وفي لا مكان. قط وعلى الدوام». وليس هدف الشاعر من هذا أن يشدد على بلده كنقطة التقاطع، بل هو يقول إن هذه النقطة ليست انكلترا وحدها، بل هي الأبدية الغير القائمة على مكان، والتي فيها كل الزمان يصبح لا زماناً.

والفكرة الرئيسية في القسم الغنائي من المقطع الثاني مستمدة من عبارة هيرقليطوس عن التحولات الدائمة في العناصر وتلاقي الأضداد («حياة النار في موت الهواء؛ حياة الهواء في موت النار؛ حياة الماء في موت التراب؛ وحياة التراب في موت الماء»). ويحوي هذا القسم استعادة للصور الرئيسية في «الرباعيات» جميعها - للغبار المعلق في الهواء (من «بيرنت نورتن»)، والجدار والافريز والقار (من «إيست كوكر»)، والماء (من «دراي سلفجيز»)، والمقدس والجوقة (من «لتل غدغ»). لكن صراع العناصر، الذي يحمل في هيرقليطوس نواحي خلق كما يحمل نواحي دمار، لا يحمل هنا إلا نواحي دمار، ونهاية صراعها ليست تلاقي الأضداد بل فناؤها جميعاً. فالقصيدة كتبت زمن الحرب (انظر الأبيات [٥٦ - ٥٨] و[٦٦ - ٦٩] عن أثر القنابل

في لندن). ويصور الشاعر احتضار جميع العناصر في حياة الإنسان: لذا فورود القصيدة الأولى ليست الآن إلا «رماداً» وغبارها لا يضيئه بصيص ضوء شمس، والبيوت الآن تنهار ولا تقوم كما كانت تقوم في القصيدة الثانية، ولا «تربة ذات خطورة» الآن كما في القصيدة الثالثة، بل «تربة مفلوحة مقلوبة». فهنا تتابع ولا تجدد، ونهاية ولا بداية، وفناء ولا أمل بقيامة. وبدل ضحك الأطفال في الجنينة، لا نجد الآن إلا هزة العناصر بالإنسان لانكاره أسس كيانه والحقيقة الأساسية التي تشير إليها الكنيسة [٧٢ - ٧٦].

وصور هذا الدمار موجودة أيضاً في القسم الثاني من المقطع - وهو وصف مشهد تجري حوادثه قبل الصبح ويسير فيه الشاعر في شوارع لندن وقت غارة جوية (ولنذكر أن إليوت كان يعمل إبان الحرب خفياً في الغارات الجوية بلندن). ويقابل فجأة «معلماً ميتاً»، وينتهي المشهد باختفاء هذا المعلم «عند نفخ البوق»، أي عند إعلان الصفارات انتهاء الخطر. («الحمامة» صورة لطائرات العدو، و«اللسان المرتعش» هو الذي يصب حممها، و«الأوراق المعدنية» هي الشظايا). وهذه المقابلة بين الحي والميت هي ضرب آخر من «تقاطع الزمان واللازمان». وقد كتب النقاد كثيراً عن هوية هذا «المعلم الميت»: وأول من يأتي بباهم هو دانتة، الذي تعيده «الرباعيات» للخاطر في مواضع كثيرة والذي هو الشاعر المحبب إلى إليوت والمفضل عنده والذي تحاكيه قالباً وروحياً الأبيات الثلاثية في هذا القسم بالذات (وقد ذكر إليوت نفسه أنه صمم هذا المشهد ليقرب قدر ما يستطيع من مشاهد دانتة في «الجهنم» و«المطهر»)، كما يأتي بالبال بيتس (الذي يقال إن إليوت صرح مرة بأنه قصده هو بهذا «الشبح»)؛ - غير أن «المعلم» و«شبح مركب» و«واحد وأكثر من واحد في الوقت ذاته»: فهو يضم جميع الشعراء الأموات الذين أصبحوا جزءاً من شاعرنا ذاته - وقد ذكر النقاد عدداً من الشعراء الذين «يتربك» منهم «الشبح»، والذين يشير إليهم الشاعر باقتباسه منهم في هذا المشهد من قريب أو بعيد: مثل فرجيل وملتون وسويفت وملازميه وشيكسبير وكبلنغ وتورنير وفورد وجونسون. ففي هذا المشهد تقديم ولأ

لعدد كبير من شعراء العصور السابقة : فالقصيدة الخالية معنية بربط اختبار الشاعر الفردي الخاص بتراث تاريخي ، فكان من المناسب أن يكون التعبير عن هذا الاختبار مرتبطاً بتراث أدبي . وكما ذكر الشاعر في المقطع الأول أن الأموات يستطيعون أن يعلمونا بعد مماتهم ، يعلم هذا «المعلم الميت» شاعرنا ، ويقول له إنه ليس في نيته أن يحدثه عن «أفكاره ونظرياته» في الشعر ، فتلك مسألة بدايات ونهايات مستديمة [١١٦ - ١١٧] . لكن بما أن مهمة الشاعر أن يتعلم كيف يستعمل الألفاظ ليفسر للناس الحياة ، فسيكشف المعلم له حقيقة الشيخوخة ؛ ويفعل ذلك بأبيات طويلة هامة [١٢٩ - ١٤٥] ، يتعرض فيها لما تتضمنه الشيخوخة من تداع في الجسد ، وحرارة في النفس ، وعذاب الضمير والذاكرة - لكنه ينهيها بأشراقه وبالاتقال لبعده جديد [١٤٤ - ١٤٦] .

ويعود المقطع الثالث للتشديد على فكرة «التجرد» ، ويحتوي على ما قد يكون أوضح تعبير عن هدف إليوت في كتابته «للبواعب الأربع» : «هذه فائدة الذاكرة : / كي تحرر - لا تنقيص للحب بل تمديد / للحب إلى أبعد من الشهوة ، وهكذا تحرر / من المستقبل كما من الماضي» . أي ان ذكريات الشاعر عن ماضي حياته كما تجلت في لحظة النشوة في الجنية وفي التأملات اللاحقة ، كان من تأثيرها أنها حررتة من «سلاسل الماضي والمستقبل» عن طريق «تمديد / الحب إلى أبعد من الشهوة» . ففي رؤيا الحديقة اكتسبت ذكريات الشهوة والحب الأرضي (التي انعكست في قصائد إليوت الأولى) معنى أبعد من معناها الأصلي ، وتبين أن لها مقصداً سائواً . هذا «التمديد للحب» يكسب المرء أيضاً تحرراً من الزمان ، و«هكذا فحب الوطن / يبدأ كتعلق بميدان نشاطنا نحن / ثم يلقي ذلك النشاط قليل الأهمية / ولو أننا لا نكون قط غير مباينين به» . «فالتعلق بميدان نشاطنا نحن» يمتد إلى حب الوطن ثم إلى ما هو أبعد منه . و«قد يكون التاريخ رقاء» إذا لم يتعال البعد الزمني إلى بعد لا زمني ، لكنه «قد يكون حرية» . وعلى النواحي الزمانية في الذاكرة والتاريخ ان تضمحل - وتشير «الوجوه والأمكنة» [١٦٤] إلى الوجوه التي كان الحب الأرضي موجهاً نحوها وإلى الأوطان التي كانت موضوع

التعلق - لتتجدد «وتتخذ شكلاً جديداً، في نمط آخر» هو غاية عملية التحرر من الماضي والمستقبل؛ و«النمط» الذي تتخذ شكلها الجديد فيه نمط أبدي خارج عن الزمان، «التاريخ»، كما يقول الشاعر في المقطع الأخير، «نمط / من لحظات اللازمان».

هذا «التجلي» في التاريخ والحياة، أو اتخاذها شكلاً جديداً، في النمط الأبدي، لا بد أيضاً أن يتضمن حلاً للمتناقضين، الخير والشر: «الخطيئة محتومة، لكن / كل الأشياء ستؤول للخير» - وهذا اقتباس من «رؤيا» جوليان النوريشية، المتصوفة الانكليزية التي عاشت في أواخر القرن الرابع عشر، وكانت قد تساءلت كيف يمكن التوفيق بين وجود الخطيئة وفكرة الله الصالح البار، فجاءها هذا الجواب. ويقتبسه الشاعر هنا ليدلل على أنه في النظام الإلهي للحياة هناك مكان حتى لما يتراءى لنا شراً.

ثم يعود الشاعر لذكرى المحتوى الديني والسياسي للتل غدغ التي يزورها، ويذكر الأحزاب المتعاركة ويلمح لبعض الذين اشتركوا فيها بالسيف أو القلم من الملكيين [١٧٥ و ١٧٦] أو اتباع كرومويل [١٧٩]، ليخلص من ذلك إلى أن كلا الطرفين يرضيان الآن «شريعة الصمت»، أي التجرد، ويضمهما معاً «حزب واحد» هو الذي يقاتل ليحافظ على القيم الروحية. أما «الرمز» الذي أخذناه عن «المغلوبين» فهو تل غدغ ذاتها، بما رمز إليه من القدوة الروحية. وينتهي المقطع بإعادة الاقتباس من جوليان، وبإضافة اقتباس آخر منها هي أيضاً [١٩٨ و ١٩٩].

والقصيدة التي يتكون منها المقطع الرابع قصيدة شديدة التركيز والكثافة، متعددة الرمزية: فالحيامة هي الطائفة وهي الروح القدس عند معمودية المسيح، واللسان هو نفثات الطائفة وهو الذي حل على التلاميذ يوم العنصرة. فالقصيدة تشير، على صعيد واحد، إلى فترة الحرب التي كانت تضرب فيها لندن بالقتال صباح مساء والتي فازت فيها التيار المدمر. ويقول الشاعر إن هذا التدمير ليس تدميراً كله، بل يعطينا الخيار بين الأمل واليأس، بين المطهر والجحيم، وإن الأمل الوحيد بالتحرر من اليأس إنما هو في اعتبار هذه الضربات افتقاداً من قبل الله، وإن نيران التدمير ستقلب

نيرانا تظهر [٢٠٤ - ٢٠٦]. ويشير من جديد مسألة الشر، ويصل الى الجواب ذاته الذي وصل اليه في المقطع السابق: «من ابتدع العذاب اذاً؟ الحب»، وهو يشير هنا الى المتصوفة جوليان النوريشية وبعض ما ناجاها به الصوت الخفي. وفي الأبيات التالية تلميح الى الاسطورة الاغريقية عن القميص الذي اعطته هرقل زوجته، وقد بللته بدم نيسوس، أملا في ان يبقى على حبه لها إلى الأبد، لكن كانت النتيجة أنه حال ارتدائه له شعر بأن نيرانا داخلية تلتهمه وتودي به: فالقميص أبقى على حب هرقل لزوجته - لكن عن طريق تعذيبه وقتله، فبنى كومة حطب احترق عليها، فصار قميص الدم قميص لب، وعاد هرقل للأوليمب («من ابتدع العذاب اذاً؟ الحب»). وتنتهي القصيدة بالتشديد على أن أمام حياتنا الخيار: بين نار التطهر ونار الدينونة.

أما المقطع الخامس فليس خاتمة «لتل غدنغ» فحسب، بل هو خاتمة «الرباعيات الاربع» كلها، والقسم الأكبر من أبياته يشير الى أبيات سابقة في هذه القصيدة أو تلك. فهو يجمع بين كافة الرموز الرئيسية في القصائد الأربع ويعود للنقاط الكبرى فيها - للشعر والزمان والتاريخ وافتداء الزمان والانسان والحب الذي كان ممكنا أن يكون والذي هو على الدوام. وبدأ بالعودة الى الفكرة الرئيسية في «إيست كوكر» [٢١٤ و ٢١٥]، ويربط بينها وبين مشاكل فن الشعر التي أثارها في القصائد السابقة؛ ويتحدث عن العبارات والجمل التي تتحرك «في الزمان» ويشكل كل منها «نهاية وبداية» وتكون معا نمطا كنمط الزمان الذي كل لحظة فيه موت وولادة جديدة وبمجموعها السكينة. في هذه السكينة تلتقي كل نهاية بكل بداية، لذا «فكل قصيدة كلمة أخيرة» كالتي تقال في رثاء الأموات. ثم يربط الفكرة ذاتها بموضوع الموت والحياة من جديد، ويخلص منها الى فكرة اللحظة الخارجة عن الزمن، لحظة الجنية ولحظة الكنيسة - وهكذا تكتمل دورة الرباعيات ويرجع الشاعر الى حيث ابتدأ («النهاية حيث يكون انطلاقنا»): لكن مع وجود فارق، هو ما اكتسبه من ادراك في هذه الاثناء؛ هذا الادراك يتجلى في الابيات [٢٣٢ - ٢٣٧]، حيث يذكر أن لحظة النشوة الصوفية («الوردة»)

التي تقع في الحياة الزمنية ولحظة الموت («الطقسوس») «دوامهما سواء»، أي أنهما فيما وراء الدوام بالمعنى الزماني وفي كيان الابدية اللازمانية. ويذكر أيضا أنه بما أن معنى التاريخ نمط اللحظات اللازمانية، فإن غياب أو انعدام التاريخ أو الذكريات الشخصية لا يفتدي الشعب أو الفرد من الزمان: فافتداء الزمان ليس في إنكاره أو القضاء عليه، بل في تجليته في نمط ابدى لا زماني؛ - هذه التجلية يجب أن تتم في الزمان. وهكذا، بينما بدت لحظة الجنينة كأنها بدون ماض ومستقبل، فإن لحظة كنيسة لثل غدغ مرتبطة بالزمان والتاريخ و«التربة ذات الخطورة». لذا ينهي الشاعر تأملاته الطويلة في فكرة الزمان والتاريخ بقوله: «التاريخ هو الآن وانكلترا».

وفصل القسم الأول عن الثاني بيت واحد [٢٣٨] يتلفظ به صوت في الكنيسة الصامتة؛ وهو اقتباس من كتاب «سحابة اللامعرفة» وهو مؤلف صوفي انكليزي واضعه مجهول الهوية، ويعتقد أن إليوت يقصد باقتباسه منه ومن جوليان النوريشية أن يوسع افق التراث الروحي الذي ترمز إليه لثل غدغ إلى ما قبل القرن السابع عشر، إلى الكتابات الصوفية الأولى في انكلترا.

والقسم الثاني اختتام واستعادة لكل الرموز التي وردت ما قبله، وتتخذ الرموز هنا كافة المعاني التي رمزت إلى بعضها هنا وإلى بعضها الآخر هناك في القصائد المختلفة. ففي الأبيات الأولى [٢٣٩ - ٢٤٢] عودة إلى موضوع البداية والنهاية في «إيست كوكر»، يلي ذلك ذكر البوابة التي تؤدي إلى حديقة الورد في «بيرنت نورتن»، ثم ذكر النهر والشلال من «دراي سلفجيز»، ثم تشير الأبيات التالية [٢٤٨ - ٢٥٣] «للرباعيتين» الأولى والثالثة. والأبيات الأخيرة تعود لصورتي النار والوردة، وتتضمن صورة جديدة هي «عقدة النار المقبية» أو المتوجة، العقدة الشبيهة بالوردة والمنسوجة من النار والتي تنتظم فيها كل الاضداد. وتصور الأبيات الحقيقة الالهية (التي كانت جميع الرموز في الأبيات السابقة تشير إليها، وترمز إلى الرؤية الصوفية اللازمانية) كنار وكحب معا: فاللهيب والزهرة، والروح والطبيعة، والكنيسة والجنينة، والألم والحب، تتحد معا وتصبح هي هي.

بهذه النهاية، التي تشابه نهاية «الفردوس» في دانتة، يختم إليوت قصيدته و«رباعياته» - بل إنه يختم بها أكثر من هذا: فلما كانت بعض صوره هنا تعود إلى قصائده الأولى، ولما كان إليوت بعد «الرباعيات» لم يكتب شعراً، فإنه يختم بها نتاجه الشعري بأكمله.

ومشكلة الزمان التي تعالجها هذه القصائد وتشكل هي والأبدية الموضوع الأبرز فيها، موضوع هام في سائر ضروب الفكر والأدب في هذا القرن، في العلوم والفلسفة وعلم النفس والقصّة والشعر؛ عالجته فيها كثيرون في طليعتهم آينشتاين وبيروغسون وبروست وتوماس مان وفرجينيا وولف وإليوت. لكن نظريات العلم الحديث في موضوع الزمان لم تكن هي التي اعتمد عليها إليوت في «رباعياته»، رغم درسه لها (تتلمذ على بيروغسون في السوربون في ١٩١١)، واهتم بآينشتاين، بل كل ما فعلته أنها جعلته يصوب اهتمامه نحو النظريات الفلسفية في الموضوع في تراث الشرق والغرب، خاصة التراث الفلسفي والصوفي معاً، الذي يشدد على فكرة الأبدية، وهي الفكرة التي يهملها العلماء والفلاسفة الحديثون لكن يجعلها إليوت محوراً في «رباعياته».

لكن إليوت لم ينتظر حتى «الرباعيات» قبل أن يكتب في موضوع الزمان، بل تعرض له، مطوّلاً أو باختصار مباشر أو تلميحاً، في بعض مقالاته وفي معظم قصائده - منذ أولها، وكان قد كتبها عندما كان في السادسة عشرة من عمره وتدور حول موضوع الزمان، مروراً بمعظم قصائده ومسرحياته، حتى «الرباعيات» التي صار اختبار الزمان فيها أشد عمقاً ونضجاً ووضوحاً.

وتمثل «الرباعيات» في نظر جل نقاد إليوت قمة شعره، ويكادون يجمعون على أنها أروع مائة شعرية في الثلاثين سنة الأخيرة. وقد صرح إليوت قبل وفاته بقليل بأنه يعتقد أنها خير ما كتب، وأنها تتدرج جودة من رباعية لرباعية فتصل سمتها في «لتل غدنغ».

وهي شعر صعب، لا من حيث الشكل كما في القصائد الأولى وغموض الاشارات الأدبية والصور المختصرة المكثفة، بل من حيث أن غموض ما

في الحياة من مفارقات رئيسية ومن أسرار، ومن حيث الأفكار والإختبارات التي تتعرض لها، ومن حيث أن المعاني فيها ليست واضحة لدى قراءة عابرة ولم يعبر عنها بصورة قريبة للفهم ولغة مألوفة كما في الشعر التراثي: فالمعاني فيها تحتمل أكثر من تفسير واحد (بل إن بعض النقاد يرون أنه يمكن أن تطبق عليها أنواع التفسير الأربعة التي اعتمدها دانتة في شعره) وتستلزم اندماجاً بين معنى ومعنى. وغموضها أيضاً ناتج عن كونها شعراً دينياً في عصر غير ديني.

فهي شعر ديني، لكن ليس بمعنى أنها قصائد «تبشيرية» أو «وعظية»، بل هي (كما قال إليوت نفسه عن قصائد دانتة ولوكريشس) لم تكتب كي تقنع القارئ وتفرض عليه قبولاً فكرياً إنما لكي تنقل له عديلاً عاطفياً للأفكار، وما يعلمنا دانتة ولوكريشس إنما هو ما يشعر به المرء عندما يعتنق هذه الاعتقادات. وقد صرح إليوت تصريحاً مماثلاً بشأن هدفه من كتابة «رباعيات أربع» فقال إنه كان ينشد عدائل لفظية للاختبارات الصغيرة التي عاناها وللمعارف التي استقاها من قراءاته. فهو فيها لا يجادل ولا يقنع ولا يعلم، بل يعرض ويستقصي. وهي دينية بالمعنى العام لا الضيق، ورغم مسيحية الشاعر فإن القارئ ذا الميول الصوفية مهما اختلف دينه يجد فيها ما يجده المسيحي. وقد لاحظ النقاد أن «الرباعية» الأولى ليس فيها أي عصر مسيحي، وأن «الرباعيات» كلها، عدا الثانية ربما، مصبوغة بالصبغة المسيحية أقل بكثير من إصطباغ قصائد إليوت ومسرحياته الأخرى بها. وهي شعر فلسفي بالمعنى ذاته: فهي لا تعرض نظرية فلسفية جديدة، بل تعرض نظرية - أو بالأحرى نمطاً - مستمداً من كتابات فلسفية عديدة ومن النظريات التي تحتوي عليها. وقصائده ليست تمثيلاً لاختبارات، بمعنى أن الشاعر عرف مسبقاً ما هي الاختبارات وكتب القصائد ليمثلها ويعرضها، بل هي تقص للاختبارات، بمعنى أن ما قصد إليوت كشفه لم يتضح له إلا وهو يعمل على القصائد ذاتها: فمعتقداته لم تكن نقطة انطلاق بل توصل إليها توصلاً. «فرباعياته» أثر ديني، فلسفي، صوفي - لكنها أولاً وآخرها أثر شعري.

ت . س إليوت

وقد قال إليوت ذات مرة إنه لا بد لكل أديب عظيم من أن يكتب سيرته الذاتية الروحية : وفي هذه «الرباعيات الأربع» كتب إليوت نفسه سيرته الذاتية الروحية .

بیرنت نورتن

I

الزمان الحاضر والزمان الماضي
حاضران كلاهما، ربما، في الزمان المقبل،
والزمان المقبل يحتويه الزمان الماضي.
إن كان الزمان كله حاضراً أبداً
كان الزمان كله مستحيل الافتداء.
ما كان ممكناً أن يكون لهو تجريد
يظل احتمالاً مستديماً
في عالم النظر لا سواء.
ما كان ممكناً أن يكون وما كان
يشيران إلى هدف واحد، حاضر على الدوام. [١٠]
في الذاكرة صدى لوقع خطي
في الممر الذي لم نخط فيه
باتجاه الباب الذي لم نفتحه قط
إلى جنينة الورد. كلماقي لها صداها
كذا، بعقلك.
لكن لأي قصيدٍ

أنغصُ الغبارَ على إناءٍ أوراقٍ ورديّ
لستُ أدري .

أصداءُ أخرى
تقطُنُ الجنيّة . أنقفوا الأثر؟
أسرعوا، قال العصفور، ابحثوا عنهم،
ابحثوا،

[٢٠] خلفَ المنعطف . عبرَ البوابة الأولى،

إلى عالمنا الأولِ، هل نتبعُ
خداعَ السّمانى؟ إلى عالمنا الأولِ .
هنالك كانوا، وقورين، ومحتجبين عن النظر،
يتحركون خفاف الوطء، فوق الأوراق المائتة،
في حرّ الخريف، خلالَ الهواء الخافق،
وهتفَ العصفور، مستجيباً

للموسيقى التي لم تصل السمع، الخبيثة في
الآجام،

واجتاز اللحاظ غير المرئي، فقد كانت للورود
هيئةُ زهرٍ سلّط عليه النظر.

[٣٠] هنالك كانوا كضيوف علينا، راضين بنا

وراضين بهم .
وهكذا تحركنا، وتحركوا، في سياقٍ منتظم،
في الممر الخليّ، إلى سياج البقس المستدير،
لننظر إلى الحوض المفرغ،
جاف، الحوض، اسمنت جاف، أسمر
الحافات،

فاذا بالحوض يمتلئ بالماء من ضوء الشمس،
وارتفعت اللوتس، برفق، برفق،
والتمع السطح من قلب النور،
وكانوا خلفنا، يعكسهم الحوض .
ومرّت عندها سحابة، وإذا الحوض خال .
وقال العصفور: اذهبوا، فإن الأوراق كانت
تعبّ بالاطفال،

[٤٠]

المتوارين بانفعال، يتماكون عن الضحك .
وقال العصفور: اذهبوا، اذهبوا، اذهبوا، إن
الجنس البشري
لا يستطيع أن يتحملَ قدرًا كبيراً من الواقع .
الزمان الماضي والزمان المقبل

ما كان ممكناً أن يكونَ وما كان
يشيرانِ إلى هدفٍ واحدٍ، حاضرٍ على الدوام.

١٩٩٠

١٩٩٠

١٩٩٠

١٩٩٠ Alexan-

(١٩٩٠ - ١٩٩٠)

١٩٩٠ - ١٩٩٠ China

II

الثوم والياقوتُ في الوحل
ينعقدان حولَ محورِ العجلِ الغائرِ.
السلكُ المرتعشُ في الدم
يتغنّى تحت الندوبِ المزمنة [٥٠]
يسكنُ الحروبَ المنسيّة منذ طویل .
الرقصةُ في الشرايين
دورةُ المصلِ الدمويّ
ممثلتانِ في مسرى النجومِ
ترقيان للصيف في الشجر
فوق الشجرة المتحرّكة نتحرك
في النور على الأوراق المعرّقة
ونسمعُ على الأرضِ المبتلّة
أدناه، الهلّوفَ والكلبَ مطاردَه
يُتباعانِ السياقَ كما فيما مضى [٦٠]
وقد تصالحا بين النجوم .

في النقطة الساكنة للعالم الدائر. لا جسداً ولا
بغير جسد؛
لا من ولا إلى؛ في النقطة الساكنة، هنالك
الرقص،
لكن لا وقوف ولا حركة. ولا تسمها جهوداً،
حيث الماضي والمستقبل يقتربان. لا حركة من
ولا إلى،
لا صعود ولا هبوط. لولا النقطة، النقطة
الساكنة،
لما كان رقص، وليس ثمة سوى الرقص.
لا أستطيع أن أقول إلا: «هنالك» كنا: لكني
لا أستطيع أن أقول أين.
ولا أستطيع أن أقول كم استمدنا، فان ذاك
يضعها في حيز الزمان.

[٧٠] التحرر الباطني من الرغبة العملية،
العتاق من الفعل والألم، العتاق من
الاضطرار الداخلي والخارجي، لكن تحيطنا

نعمة من الحسن ، ضوء أبيض ساكن ومتحرك .
ارتقاء من دون حركة ، تركيز
من دون حذف ، عالم جديد
والقديم أيضاً وقد أضحى جلياً ، مُدرَكاً
في اكتمال نشوته الجزئية ،
في تسوية فرعه الجزئي .
لكنها سلاسل الماضي والمستقبل .

[٨٠] المنسوجة في ضعفات الجسد المتغير
تقي البشر من السماء والدينونة
التي لا يستطيع أن يتحملها الجسد .
الزمان الماضي والزمان المقبل
لا يسمحان إلا بوعي يسير .
كونك واعياً ليس يعني أنك في الزمان
لكنما في الزمان فحسب يمكن للحظة في جنية
الورد ،
للحظة في العريشة حيث يضرب المطر ،
للحظة في الكنيسة التي يلعب فيها الهواء وقت

نزولِ الدخان
أن تُستعاد؛ مرتبطةً بالماضي والمقبل .
عن طريق الزمانِ ، وحدَهُ ، يُقهرُ الزمان .

III

- [٩٠] هنا محلُّ فتور
الزمانُ السابقُ والزمانُ اللاحقُ
في ضوءِ معتمٍ : لا ضوءِ النهار
الذي يخلعُ على الأشكالِ سَكينةَ نيرةٍ
ويقلبُ الظلَّ جمالاً عابراً
ويوحى عن طريقِ الدورانِ البطيءِ بالديمومةِ
ولا الظلمةِ التي تطهرُ النفسَ
وتفرِّغُ الشهوةَ بالحرمانِ
وتنقي الودَّ من أمورِ الزمانِ .
لا امتلاءً ولا خواء . بل ومضةٌ وحسبُ
[١٠٠] على الوجوهِ المجهَّدةِ أضناها الزمانُ
وشغلَّها عن انشغالِ انشغالِ
العاجِةِ بالأوهامِ والخليةِ من المعنى
بلادةٌ متورِّمةٌ من غيرِ تركيزِ
اناسٍ وقصاصاتٍ ورقٍ ، تدومُها الريحُ الباردةُ

عينها، لا بالحركة
بل بالامتناع عن الحركة ؛ بينما العالمُ يتحركُ
بتشوّقٍ، على طرقاته المعدنيةِ
للزمانِ الماضي والزمانِ المقبلِ .

IV

الزمانُ والأجراسُ قد دفنا النهار،
الغيمةُ السوداءُ تَحْتَطِفُ الشمسَ .
هل يلتفتُ عبَادُ الشمسِ إلينا، هل تتدلى
[١٣٠] داليةُ القليباتيسِ ، وتنحني لنا، والعنمُ
والعسلجُ
يتمسكانِ ويتشَبَّثان؟

أصابعُ شجرةِ الطقسوسِ
الصاقعةُ
هل تلتفتُ علينا؟ بعد أن
يلبِّي جناحُ صيَادِ السمكِ نوراً بنور،
ويصمت، يسكنُ النورُ
في النقطةِ الساكنةِ للعالمِ الدائرِ.

V

الكلماتُ تتحركُ، الموسيقى تتحركُ
في الزمان فقط؛ لكنَّ ما يحيا فحسب
لا يستطيعُ إلا أن يموت. الكلماتُ، بعد
التلفظ، تتوقُّ

[١٤٠] إلى الصمت. إنما عن طريق القلب، النمط،
تستطيع الكلماتُ أو الموسيقى أن تصلَّ
السكينة، كما الاناءُ الصيني لا يني
يتحركُ على الدوام في سكينته.

لا سكينة الكمان، طوال رنين النغم،
لا ذاك وحده، بل وجودهما معاً،
أو قل إن النهاية تسبقُ البداية،
والنهاية والبداية كانتا دوماً هناك
قبل البداية وبعدَ النهاية.

وكلُّ شيء هو دوماً الآن. الكلماتُ تتصدعُ،
[١٥٠] تتشققُ، وأحياناً تتكسرُ، تحت نير العبء،

بين اللاكيان والكيان .
فجأةً في بصيصِ ضوءِ شمس
[١٧٠] حتى والغبارُ يتحرك
يرتفع الضحكُ الخبيء
لأطفالٍ بين الأوراق الكثيفة
اسرعوا الآن، هنا، الآن، على الدوام -
سخيفُ الزمانُ الحزينُ الجديب
الممتدّ من قبل ومن بعد .

ایست کوکر

I

في بدايتي نهايتي . في تتابع
تقوم البيوت وتسقط ، وتتهاوى ، وتوسع ،
وتنقل ، وتقوض . وترمم ، أو يحل مكانها
حقل مكشوف ، أو مصنع ، أو طريق عام .
من الحجارة القديمة مبان جديدة ، من الخشب
القديم نيران جديدة ،
من النيران القديمة رماد ، ومن الرماد تراب
هو الآن أجساد ، ونجؤ وفراء ،
وعظام بشر وحيوان ، وسوق سنابل وأوراق .
البيوت تحيا وتموت : للبناء وقت
وللعيش وللولادة وقت [١٠]
وللريح وقت لتكسر لوح الزجاج المرتخي
ولتهز الافريز حيث يحب فأر الغيط
ولتهز الستار الممزق حيث شعار صامت قد
نسج .

في بدايتي نهايتي . يتساقط النور الآن
عبرَ الحقل المكشوف ، تاركاً الزقاق العميق
المسيّج بالأغصان ، مظلماً عند العصر ،
حيث تستند إلى حافة ريشاً تمرّ عربية ،
ويصرّ الزقاق العميق على اتجاه
القرية ، المنومة في

[٢٠] الحرّ الكهربائي . في الغمام الدافئ
تتشربّ الحجارة السمرَاء النورَ المغمّ ، لا تعكس
شعاعه .
زهرات الأداليا ترقد في الصمت الخاوي .
تنتظر اليومَ المبكر .

في ذلك الحقل المكشوف
إن لم تقترب كثيراً ، إن لم تقترب كثيراً ،
في منتصف ليلٍ صيف ، تستطيع أن تسمع
موسيقى
المزمار الخافت والطبل الصغير
وأن تراهم يرقصون حول أكوام النار

اقترانُ الرجل والمرأة
بالرقصِ ، الرامز للزواج -
سرُّ عزيز النفعِ جليل . [٣٠]
اثنين اثنين ، وصالٌ ضروري ،
الواحدَ آخذاً بيد الآخر أو بذراعه
إشارةً إلى الوفاق . حول النار ، مرة بعد مرة ،
قافزين خلال اللهب ، أو مجتمعين في
حلقات ،
وقورين بسذاجة أو ضاحكين بسذاجة
رافعين أقداماً جلقةً بأحذية ثقيلة
أقداماً من التراب ، أقداماً من الصلصال ،
مرفوعةً بمرحٍ صاف ،
مرحٍ من هم منذُ طويلٍ تحت التراب
يُقيتون الغلال . موحدين ضربَ الخطي ،
حافظين الايقاع في رقصهم [٤٠]
كما في حياتهم في الفصول الحية
زمنَ الفصول والنجوم
زمنَ الحلب وزمنَ الحصاد

زمنَ تضاجع الرجل والمرأة
وتضاجع الحيوان . أقدامُ ترتفع وتهبط .
أكلٌ وشرب . زبلٌ وموت .

الفجرُ يومىء ، ويومٌ آخرُ
يتهاى للحرِّ والصمت . في البحر على بعدٍ تتثنى
ريحُ

الفجر وتنبسط . أنا هنا
[٥٠] أو هناك ، أو في مكان آخر . في بدايتي .

II

ما الذي تفعله أواخرُ تشرينٍ
باضطرابات الربيع
ومخلوقاتٍ قيظ الصيف،
وزهراتِ الثلجِ الملتوية تحت الأقدام
والخاطميةِ المشربة للأعالي
حمراء فرمادية فتهوي
والورودِ المتأخرة المليئة بالثلج المبكر؟
الرعد الذي تقصفه النجوم الدائرة
يقلّد عرباتِ نصر
منشورة في حروبِ أجرامِ السماء [٦٠]
العقرب يحارب الشمس
إلى أن تهوي الشمس والقمر
المنذبات تبكي ونيازك الأسد تطير
تطارد السموات والسهول
المدوّمة في دوامة ستحملُ

العالم إلى تلك النار المدمرة
التي تحرق من قبل أن تطفى الثلوج
كانت هذه طريقة من طرق التعبير عن الموضوع
- ليست مرضية تماماً :
دراسة متكلفة بنمط شعري خلق ،
ترك المرء ما يزال في مصارعته المرهقة [٧٠]
للألفاظ والمعاني . الشعر لا يهم
لم يكن (لنبدأ من جديد) ما انتظره المرء أن
يكون .
أي قيمة كانت لتكون للهدوء الذي ارتقبناه
طويلاً ،
ورجوناه طويلاً ، لرصانة الخريف
وحكمة الشيخوخة ؟ هل خدعونا
أم خدعوا أنفسهم ، الشيوخ الخافتوا الأصوات ،
فخلّفوا لنا مجرد وصفة للخداع ؟
الرصانة غباوة مقصودة وحسب ،
الحكمة معرفة أسرار ميتة وحسب
لا تفيد في الظلمة التي توغلوا فيها بأبصارهم [٨٠]

أو حوّلوا أبصارهم عنها. يتراءى لنا، أن ليس
هناك،

في أحسن الاحتمالات، إلا قيمة محدودة
في المعرفة المستمدة من الخبرة.

المعرفة تفرض نمطاً، وتلقّق،

فالنمط جديدٌ في كل لحظة

وكل لحظة تقويمٌ جديد

ومذهلٌ لكل ما كنّا. إنما يزول عنا الخداع

بخصوص ذاك الذي، إن خدع، فليس بوسعه
بعد أن يؤذينا.

في المنتصف، ليس في منتصف الطريق فقط

بل في الطريق بطولها، في غابة مظلمة، في
علّيقة، [٩٠]

على حافة حماة، حيث لا محطّ أمينٍ لقدم،

تهددُنا الوحوشُ، والأضواء الوهمية،

معرّضين أنفسنا لخطر السحر. لا تحدّثني

عن حكمة الشيوخ، بل بالأحرى عن

جهلهم،

عن خوفهم من الخوف والخبل ، خوفهم من
المس ،

من أن يملكهم آخر ، أو آخرون ، أو الله .
الحكمة الوحيدة التي نستطيع أن نأمل في
تحصيلها هي حكمة الاتضاع : ليس للاتضاع
نهاية .

البيوت غابت كلها تحت البحر .

[١٠٠] الراقصون غابوا كلهم تحت التل .

III

ظلامٌ ظلامٌ ظلامٌ جميعُهم يمضون في الظلام،
في الفضاءات الفارغة بين النجوم، الفارغون في
الفراغ،
القادة، وأصحابُ المصارفِ التجارية، والأدباء
المرموقون،
وأنصارُ الفنونِ الأسخياء، والسياسيون
والحاكمون،
وموظفو الدولة البارزون، ورؤساء اللجانِ
العديدة،
وأربابِ الصناعاتِ والمتعهدون الصغار،
جميعُهم يمضون في الظلام،
ومظلمةُ الشمس والقمر، وسجلُ غوثا
ومجلةُ البورصة، ودليلُ المديرين،
وياردُ الحسّ ومفقودُ دافعِ العمل.
[١١٠] ونمضي جميعُنا معهم، في الجنازة الصامتة،

ليست جنازة أحد، فما ثمة أحدٌ يُدفن .
قلتُ لنفسي، اسكني، ودعي الظلام يحلّ
عليك

الذي سيكون ظلامَ الله . كما تُطفأ، في المسرح
الأنوار، كي يُبدّل المشهد
وتُسمعُ في الجناحين قرعة جوفاء، وتتحركُ
الظلمة في الظلمة،
وندرُكُ أن التلال والأشجار، والمنظرَ الشامل
البعيد

والواجهة البارزة الأخاذة تُجرّ كلها عن المكان -
أو كما، عندما يتوقف قطارٌ تحت الأرض، في
نفقه، طويلاً بين محطتين
ويتعالى الحديثُ ويتلاشى ببطء

[١٢٠] وترى الفراغَ العقليّ خلفَ كل وجه يتعاضم
ولا يتركُ إلا الفرع المتزايد، من أنه ليس هناك
ما يشغل الفكر؛
أو عندما يعي العقلُ، بفعل الأثير المخدر،
لكنها لا يعي أيّ شيء -

قلتُ لنفسي، اسكني،
وانتظري بدون رجاء
فلو كان رجاءٌ لكان رجاءُ الشيء الغلط؛
انتظري بدون محبة
فلو كانت محبةٌ لكانت محبةُ الشيء الغلط؛
يتبقى الايمان
لكنما الايمانُ والمحبةُ والرجاءُ تكمن جميعاً في
الانتظار.

انتظري بدون تفكير، فلست مهياً للتفكير،
وكذا تكون الظلمةُ النورَ، والسكينةُ الرقصَ.
وشوشةُ الجداولِ الجارية، وبرقُ الشتاء.

[١٣٠] الصعترُ الخفيّ والتوتُ البري،

الضحكُ في الجنية، والنشوةُ المنعكسة
غيرُ الزائلة، بل المتطلبةُ والمشيئةُ إلى ألمِ
الموتِ والولادة.

تقول إني أكرّرُ

شيئاً قلته من قبل . سأقوله مرةً أخرى .
هل أقوله مرةً أخرى؟ كيما تصلَ إلى هناك،

نصلّ إلى حيث أنت ، لترحّل من حيث لست
أنت ،

عليك أن تذهب في طريقٍ ليست بها
نشوة .

كيما تصلّ إلى ما لست تعرف
عليك أن تذهب في طريقٍ هي طريق
الجهالة .

[١٤٠] كيما تملك ما لست تملك

عليك أن تذهب في طريقٍ التجرد .

كيما تصلّ إلى ما لست إياه

عليك أن تذهب عن الطريق التي لست
فيها أنت .

وما لست تعرف هو الشيء الوحيد الذي تعرف

وما تملك هو ما لست تملك

وحيث أنت هو حيث لست أنت .

IV

الجراحُ الجريحُ يُعملُ سكينَ الصُّلبِ
الذي يستجوبُ الجزءَ العليلَ ؛
تحت اليدين الداميتين نُحسُّ
بالرأفةَ الحادةَ بفنِّ الشافي [١٥٠]
تحلُّ أحجيةَ بيانِ الحرارة .

عافيتنا الوحيدةُ المرضِ
إن أطعنا الممرضةَ المحتضرةَ
المهتمةَ دوماً لا بأن تبعثَ فينا السرور
بل بأن تذكّرنا بلعنتنا ولعنة آدم ،
وبأننا لنُشفى ، على علّتنا أن نصيرَ من سيءٍ
لأسوأ .

الأرضُ كُلُّها مستشفًى لنا
وقفةُ المليونيرُ المفلسُ ،

فيه ، إن تحسّنا ، سوف
[١٦٠] نموت بالعناية الأبوية الشاملة
التي لن تتخلى عنا ، بل تخطو أمامنا في كل
مكان .

ترتقي البرداء من القدمين للركبتين ،
الحمى تغني بأسلاكٍ ذهنية .
إن أردتُ الدفء ، عليّ أن اقرسَ
وارتجفَ في نيرانٍ مطهريةٍ باردة
ورودٍ لهيبها ، والدخانُ عوسج .

الدمُ المنقَطُ شرابنا الوحيد ،
الجسدُ الدامي طعامنا الوحيد :
رغم هذا يطيب لنا أن نظن
أننا جسدٌ ودمٌ
سليمان قويان
[١٧٠] وأيضاً ، رغم ذلك ، نسمي هذه الجمعة
عظيمة .

V

وها أنذا، في منتصف الطريق، وقد قضيت
عشرين عاماً -

عشرين عاماً راح معظمها هدرًا، أعوام «ما بين
الحربين» -

أحاول أن أتعلم كيف أستعمل الألفاظ، وكل
محاولة

بدايةً جديدةً تمامًا، وضربٌ آخرٌ من ضروب
الفشل

فالمرء إنما تعلّم كيف يمتلك ناصيةً الألفاظ
ليعبّر عما ليس ينبغي بعدُ أن يقوله، أو الطريقة
التي

لم يعد يميل إلى أن يقوله بها. وهكذا فكلُّ
مغامرةٍ

استهلالٌ جديد، وغارةٌ على ما يعجز عن
الافصاح

[١٨٠] بعنادٍ رثيثٍ متزايدٍ التلف

في الفوضى العامة فوضى انعدام دقة الشعور
وكتائب العاطفة الهاجعة . وذاك الذي يمكن
قهره

بالقوة والتسلیم ، قد اكتشفه من قبل
مرةً أو مرتين ، أو مراراً عديدة ، أناسٌ لا يسع
المرء أن يأمل
في مباراتهم - لكن ليست المسألة مسألة مزاحمة -
ليس ثمة إلا الكفاح لاستعادة ما فُقد
ووجد وفُقد مرةً بعد مرة : والآن ، في ظروفٍ
تبدو غير مواتية . لكن لا ربحَ ربها ولا خسارة .
أما نحن ، فما علينا إلا المحاولة . ما عداها ليس
من شأننا .

[١٩٠] البيتُ هو المكانُ الذي ينطلق المرء منه .

عندما يتقدم بنا العمر
يصبح العالمُ أغربَ ، ونمطُ الأمواتِ والأحياء
يزداد تعقيداً . لا اللحظة العميقة

بمعزل عن سواها، بلا قبل ولا بعد،
 بل عمرٌ يشتعل في كل لحظة
 ولا عمر امرئ واحدٍ فحسب
 بل وعمر حجارةٍ قديمةٍ لا يمكن فكُّ أسرارها.
 للعشية تحت ضوء النجوم وقت،
 وللعشية تحت ضوء المصباح وقت
 (عشية التفرج على مجموعة الصور).
 [٢٠٠] الحبُّ أقربُ ما يكون ذاته
 عندما لا يعود الهنا والآن يهتان .
 على الشيوخ أن يكونوا كشافةً
 الهنا والهناك لا يهتّم
 علينا أن نسكن وأن نتحرّك أبداً
 إلى عمقٍ آخر
 بغيةً اتحادٍ تالٍ، وشركةٍ أعمق
 عبر البرد المكفهر والبلقع المقفر،
 نداءً الموجة، نداءً الريح مياه
 طائر النوء وخنزير البحر الشاسعة . في نهايتي
 بدايتي .

دراي سلفجز

١

أنا لا أعرف عن الآلهة الكثير، لكنني أحسب
النهر
الهاً قوياً أسمى - عبوساً جامحاً لا يدلُّل،
صبوراً لحدِّ، معترفاً به أول الأمر كتخم،
مفيداً، لا يُركن إليه، كناقلٍ للبضائع،
ومن ثمَّ مشكلةٌ وحسبُ تواجهه باني الجسور.
فاذا ما حلَّت المشكلة، كاد سكان المدن ينسون
الآلة الأسمى - لكنه متصلِّبٌ أبداً،
يحفظ بفصوله وثوراته، مدمرٌ ومذكَّرٌ
بما يطيب للناس أن ينسوه. لا يكرِّمه،
لا يترضاه

[١٠] عابدو الآلة، لكنه ينتظر، يترقبُ وينتظر.
إيقاعه كان موجوداً في غرفة نوم الصغار،
في الايلتوس الكث في الباحة بنيسان،
في رائحة الاعتاب على المائدة في الخريف،

وحلقات المساء في ضوء الغاز في الشتاء .

النهرُ في داخلنا، البحرُ حولنا من كل
صوب،
البحر حافةُ البر أيضاً، الصوانُ
الذي يتوغّل فيه، الشطوطُ التي يقذف إليها
بتلميحاته لخليقةٍ أخرى واقدم:
صليبُ البحر، وملِكُ السراطين، وصلبِ
الحوت؛

[٢٠] البرِّكُ التي يعرض فيها على فضولنا
الطحلبُ الرقيقُ وشقائق البحر.
يقذف بخسائرنا، بالشبكة الممزقة،
مصيصةٍ سرطان البحر المحطمة، المجذافِ
المكسر
ومعداتِ أمواتٍ اجانب. للبحر اصواتُ
عديدة،
آلهةٌ عديدون وأصواتٌ عديدة.
الملحُ على النسرين

الضبابُ في شجر الشربين .

نبايحُ البحر

وعواءُ البحر، صوتان مختلفان
كثيراً ما يُسمعان معاً: عويلُ حبال الصواري ،
وعيدُ الموجة التي تتكسر على الماء ومداعباتها ،
الهديرُ البعيد باسنان الصوان ، [٣٠]

النذيرُ الناحب من رأس البر المقرب
كلُّها أصوات بحر، والزقارة المتأرجحة
المستديرة نحو البر، والنورس :
وتحت نير الضباب الصامت
الجرسُ القارعُ
يقيس زماناً ليس زماننا، يرثه
عجاجُ القاع البطيء ، زماناً
أقدم من زمان الساعات الضابطة ، أقدم
من الزمان الذي تحسبه نسوة مضطربات قلقات
لم يغمض لهن جفن ، يخططن المستقبل ، [٤٠]
يحاولن أن يحلّرن ، أن يكررن ، أن يفككن
أن يصلن بين الماضي والمستقبل ،

ما بين منتصف الليل والفجر، عندما الماضي
خداعُ بأكمله،
والمستقبلُ لا مستقبلَ له، قبل هزيع الصباح
عندما يقف الزمانُ ولا ينتهي الزمانُ ابداً؛
وعجاجُ القاع، الكائنُ الآنُ ومنذ البدء كان،
يرنّ
الجرس .

II

أين نهاية العويل الصامت،
الذبول الساكت لأزهار الخريف [٥٠]
التي تنفض أوراقها وتبقى ساكنة؛
أين نهاية الحطام المنجرف،
صلاة العظام على الشاطئ، الصلاة
التي لا تُصلى لدى الاعلان الويل؟

لا نهاية، بل مزيد: تتالي
وتعاقب أيام وساعاتٍ آخر،
بينما تتخذ العاطفة لذاتها السنين
الخالية من العواطف، سني العيش بين فتاتٍ
ما كان يؤمن بأنه أشد ما يُعول عليه -
والأنسب لذا لأن يُجحد. [٦٠]

ثمة المزيد الأخير، الكبرياء

الواهنةُ أو الامتعاضُ لوهن القوى،
 الولاء للـأ أحد فكأنه لا ولاء،
 في قاربٍ منجرف يدلف الماء فيه ببطء،
 الاصغاء الصامت للغطِ
 الأكيد لجرسِ الاعلانِ الأخير.

أين نهايةُ صيادي السمك المقلعين
 في ذيل الريح، حيث يربض الضباب؟
 نحن لا نستطيع أن نتخيل زماناً لا يحيط له
 ولا محيطاً لم تُنثر عليه النفايا [٧٠]
 ولا مستقبلاً ليس عرضة
 كالماضي، أن يكون لا مقصد له .

علينا أن نتخيّلهم ابداً ينزحون الماء،
 ويطرحون الشباك ويسحبونها، بينما يقطبُ
 الشمال الشرقي
 فوق المياه الضحلة التي لا تتغيّر ولا تتآكل
 أو يقبضون رواتبهم، يحففون القلوع عند

المراسي؛

لا أنهم يقومون برحلةٍ لا تعود بفائدةٍ

من أجل سحبةٍ لا تستحق النظر.

ما من نهاية، للحويل الصامت.

من نهاية لذبول ازهار ذابلة،

[٨٠]

لتحرك الألم الذي لا ألم فيه ولا حراك،

لجرف البحر والحطام المنجرف،

صلاة العظام للموت إلهها. ليس الا الصلاة

التي بالجهد، بالكاد

تُصلّى، صلاة البشارة الفريدة.

عندما يتقدم المرء في العمر، يبدو

ان للماضي نمطاً آخر، ولا يبقى مجرد تسلسل -

أو حتى تطور: فهذا التطور وهمٌ لحدّ

تشجّع عليه آراء النشوء والارتقاء السطحية،

ويغدو، في عقول العامة، وسيلةً لانكار

الماضي.

لحظات السعادة - لا الشعور بالرفه،

[٩٠]

بنيل المرام، بالاكتمال، بالأمان أو بالوداد،
أو حتى وجبة ممتازة، بل الاشرار المفاجيء -
عرفنا التجربة لكن فأتنا المعنى،
والاقترب من المعنى يعيد التجربة
بشكل مختلف، فوق أي معنى
يمكن أن ننسبه للسعادة. قلت قبلاً
ان التجربة الماضية التي يعيدها المعنى للحياة
ليست تجربة حياة واحدة فحسب
بل أجيال عديدة - ولا ننس
[١٠٠] شيئاً قد يكون فائق الوصف تماماً:
النظرة الخلفية وراء يقين
التاريخ المسجل، اللفتة الخلفية
للوراء، نحو الهول البدائي .
ويتجلى الآن لنا أن لحظات الألم
(سواء تأتت، أم لم تتأتت، عن سوء فهم،
اذ رجونا الأشياء الغلط أو تخوفنا من الأشياء
الغلط،
ليس محل بحث) هي أيضاً دائمة

لها الدوامُ الذي للزمان . نقدر هذا
في ألم الآخرين ، الذي كدنا نعانيه ،
[١١٠] المتعلق بنا ، أكثرَ منه في المُنّا نحن .
فماضيّنّا نحن تغطّيه تياراتُ الفعل ،
لكنّ عذابَ الآخرينَ يظلّ تجربة
لا تحدّ منها ، لا تبليها فيما بعد ندامة .
الناس يتغيرون ، ويتسمون : أما الألمُ فيبقى .
الزمانُ الذي يدمّرُ هو الزمانُ الذي يصون ،
كالنهر بوسقته من الزنوجِ الموتى ، والأبقارِ
وأقفاصِ الدجاج ،
التفاحِ المرة والعُضة في التفاحة .
والصخرة الوعرة في المياه المضطربة ،
يغمرها الموج ، يحجبها الضباب ؛
[١٢٠] في أيام السكينة والراحة ليست غيرَ نصب ،
وهي في الطقس المواتي لسير السفن علامةٌ
بحريّة على الدوام
للسير على هدايتها : لكنها في الفصل القاتم
أو الهياج المفاجيء ، ما كانته على الدوام .

III

أتساءل أحياناً ان كان هذا ما قصده كريشنا -
من جملة ما قصد - أو طريقة أخرى لقول الشيء
ذاته :

ان المستقبل انشودةٌ بهتتْ ، وردةٌ ملكيةٌ أو باقةٌ
خزامى

من التحسّر بشوقٍ على من لم يجيئوا بعد فنتحسّر
عليهم ،

مكبوسة بين أوراق صفراء لكتابٍ لم يُفتح قط .
وطريقُ الصعود طريقُ النزول ، وطريقُ التقدم
طريقُ الرجوع .

[١٣٠] ثمة أمرٌ لا تستطيع أن تجابهه باستمرار ، لكنه
أكيد ،

انّ الزمان ليس بشافٍ : والمريض ولى .
عندما يتحرك القطارُ ، وينصرف الركاب
للفواكه والصحف والرسائل الرسمية

(وقد ترك مشيعوهم الرصيف)
تنبسط اساريرُهم من الغمِّ للراحة،
على الايقاع الناعس لساعاتٍ مائة.
للأمام، أيها المسافرين! لا الهارين من الماضي
إلى حيواتٍ مختلفة، أو إلى أيِّ مستقبل؛
لستمُ الاشخاصَ اياهم الذين غادروا تلك
المحطة

[١٤٠] أو الذين سيصلون أيِّ محطة نهائية،
بينما تتقارب خلفكم خطوطُ الحديد الأخذة في
الضيّق؛

وعلى ظهر السفينة الهادرة
وأنتم تراقبون خطَّ المياه المتّسع خلفكم،
لا تفكّروا «الماضي انقضى»
أو «المستقبلُ أمامنا».
عندما يحلّ الظلامُ، في حبالِ السفينة وسلكِ
الهواء،

يعلن صوتٌ (لكنها ليس للآذن،
صدقة الزمان المهمة، ولا بأيّ لسان)

«للأمام، يا من تظنون أنكم تبحرون؛

[١٥٠] لستم الذين رأوا المرفأ

يتراجع، أو الذين سينزلون إلى البر.

هنا بين الشاطئ والاقرب والأقصى

بمعزلٍ عن الزمان، فكروا في المستقبل

والماضي بفكرٍ سواء.

في اللحظة التي ليست بلحظة فعلٍ أو جمود

يمكنكم أن تتلقوا هذا: «على مرتبة الكيان مهما

تكن

التي قد يكون عقلُ الانسان منصباً

وقت الموت»، - هذا هو الفعل الوحيد.

(ووقتُ الموت كلُّ لحظة)

[١٦٠] الذي سيثمر في حياة الآخرين:

«ولا تفكروا في ثمر الفعل.

للأمام.

أيها المبحرون، أيها البحارة،

يا من تصلون شطَّ الأمان، ويا من ستعاني

أجسادكم محاكمة البحر وحكمه

أو حادثاً ما ، هذا مقصدكم الصحيح» .
بمثل هذا حثّ كريشنا أرجونا
في ساحة القتال .
لا وداعاً ،
بل للأمام ، أيها المبحرون .

IV

أيتها السيدة، المنتصبُ مزارُها على أنف
الجيل،
[١٧٠] صلي لأجل جميع مَنْ في السفن، مَنْ
تتعلق أعمالهم بالسّمك،
وَمَنْ يُعَنّون بكل تجارة مشروعة
وَمَنْ يشرفون عليهم .

كرّري أيضاً صلاةً لأجل
النسوة اللواتي شهدن ابناءهن أو أزواجهن
ينطلقون، ولا يعودون :
«يا ابنةً ابنك» ،
يا مليكة السماء .

وصلي أيضاً لأجل مَنْ كانوا في السفن،
[١٨٠] وأنها رحلتهم على الرمال، في شفتي البحر

أو في الحلق الدجيّ الذي لن يلفظهم
أو في أيّ مكان لا يمكن فيه أن يسمعوا من
جرس البحر صوتَ
البشارةِ المستديمة .

V

مخاطبة المريخ، مناجاة الأرواح،
وصف سلوك هولاء البحر،
كشف المستقبل عن طريق النجوم، أو العرافة،
أو فتح المندل،
مشاهدة أمراض في التواقيع، استخراج
سيرة من خطوط الكف
ومأساة من الأصابع؛ إطلاق الطيرة
بالقرعة، أو ورق الشاي، فك لغز المحتم [١٩٠]
بأوراق اللعب، العبث بالمخمسات
أو بالخوا مض البلورية، أو تحليل
الصورة المتواترة إلى أهوال ما قبل الوعي -
سبر غور الرحم، أو القبر، أو الاحلام؛ كل
هذي تسليات
ونخدرات مألوفة، ومن محتويات الصحف:
وستظلها على الدوام، بعضها بوجه خاص

عندما تكون الشعوب في شدة وعندما تخيم
الحيرةُ

سواءً على شواطئ آسيا، أو في شارعٍ إذْجُورٍ.
فضولُ المرءِ يتحرَّى الماضيَ والمقبلَ

[٢٠٠] ويتمسكُ بذلك البُعدُ . لكن ادراكُ

نقطةِ التقاطعِ بين الزمانِ

واللازمانِ ، شاغلٌ من شواغلِ القديس -

بل انه ليس شاغلاً ، انما هو شيءٌ يُعطى

ويؤخذُ ، في الموتِ بالحبِ طوالَ حياةٍ ،

والغيرةِ ونكرانِ الذاتِ وتسليمِ الذاتِ .

أما لأكثرنا ، فليس هناك إلا اللحظةُ

المُغفلةُ ، اللحظةُ في الزمانِ وخارجَ الزمانِ ،

نوبةُ الدهولِ ، غائبين في بصيصِ ضوءِ شمسٍ ،

الصعترِ الخفي ، أو برقُ الشتاءِ

[٢١٠] أو الشلالُ ، أو موسيقى سمعتها بعمقٍ بالغٍ

يجعلك لا تسمعُها أبداً ، لكننا أنتَ الموسيقى

طالما الموسيقى تدوم . ما هذه الا تلميحاتُ

وحزورِ ،

تلميحات تتبعها حزور؛ وما تبقى
هو الصلاة، والطقوس، والنظام، والتفكير
والفعل .

التلميحُ المحزورةُ نصفَ حزر، الهبة المفهومةُ
نصفَ فهم، هي التجسد،
هنا وحدةُ مراتب
الوجود المستحيلةُ وحدةً فعلية،
هنا الماضي والمقبلُ
يُقهران، ويُوَفَّقُ بينهما،

[٢٢٠] حيث كان الفعل لولا هذا حركة

ما يُحرِّكُ فحسب
وليس فيه مصدرٌ لحركة -
تدفعه قوى شيطانية،
رجيمة . والفعلُ الصحيح هو التحرُّرُ
من الماضي ومن المستقبل أيضاً .
أما لأكثرنا، فهذا هو الهدفُ
الذي لن يتحقق قط هنا؛
نحن، الذين لم نُهْزَمْ انما

لأننا ظللنا نحاول؛

[٢٣٠] القانعين في النهاية

إن غدّي رجوعنا الزمنيّ

(على بعدٍ غير كبير عن شجرة الطقسوس)

حياة التربة ذات الخطورة.

لتل غدنگ

I

ربيعُ منتصفِ الشتاء فصلٌ قائمٌ بذاته
سرمديٌّ وإن يكن موحلاً نحو المغيب،
معلقٌ في الزمان، بين قطب ومدار.
عندما يكون النهارُ القصيرُ أسطعَ ما يكون،
بفعل الصقيع والنار،
تُلهب الشمسُ الوجيزة الثلج، على البرك
والخنادق،

ببردٍ بلا ريح هو حرُّ الفؤاد،
فتعكس في مرآة ماء
وهيجاً يُعمي النظرَ في العصر المبكر.
ويستفزّ الروحَ الخاملَ تألقٌ أشدّ من
تأججِ غصنٍ، أو مجمرة: لا ريح، بل نار
عنصرية

[١٠]

في الزمان المظلم من السنة. ما بين الذوبان
والتجمد

عصارة النفس ترتجف . لا رائحة أرضٍ هناك
ولا رائحةٌ لذي حياة . هذا زمانُ الربيع
لكن ليس في تقديم الزمان . الوشيعُ الآن
مبيض لساعة بتنوير الثلج
العابر، ازدهارٌ فجائيٌّ أكثر
من ازدهار الصيف، بلا برعمة أو ذبول،
لا وجود له في منهج التوالد .
أين الصيفُ، صيفُ الصفرِ
الذي لا يمكن تصوُّره؟

إن جئتَ هنا،

[٢٠]

آخذاً الطريقَ الذي من المرجح أن تأخذه
من الموضع الذي من المرجح أن تجيء منه،
إن مررتَ هنا زمن الزعرور، وجدت الوشيع
أبيض، بأيّار، من جديد، له أريجٌ شبق .
ولتجدُ الشيء ذاته في نهاية الرحلة،
إن جئتَ ليلاً كملك كسير،
إن جئتَ نهراً دون أن تعرف ما الذي جئتَ

لأجله،

لتَجِدُ الشيءَ ذاته، حين تهجر الطريق الوعرة
وتتجه خلف حظيرة الخنازير إلى الواجهة
القائمة

[٣٠] وبلاطة الضريح . وما ظننت أنك جئت لأجله
إنما هو قشرة فحسب، غشاء معنى
لا ينطلق القصد منه إلا عندما يتحقق
إن حدث ذاك اطلاقاً . إما أنه لم يكن لك قصد
أو أن القصد أبعد من الغاية التي تصورتها
وقد عيَّره التحقق . ثمة أمكنة أخرى
هي أيضاً آخر العالم، بعضها في شِدْقَي البحر،
أو فوق بحيرة قائمة، بصحراء أو مدينة -
لكن هذا أقربها، مكاناً وزماناً،
الآن وفي انكلترا .

إن جئت هنا،

[٤٠] أَخِذْ أَيَّ طريق، منطلقاً من أيِّ مكانٍ كان،
في أيِّ وقت أو أيِّ فصل،

لَتَجِدُ الشَّيْءَ ذَاتَهُ : سَيَكُونُ عَلَيْكَ أَنْ تَخْلَع
 الْحَسَّ وَالْفَكْرَ . لَسْتَ هُنَا لِتَتَحَقَّقَ ،
 أَوْ لِتَطَّلِعَ ، أَوْ لِتُرْوِيَ الْفُضُولَ
 أَوْ تَرْفَعَ التَّقَارِيرَ . أَنْتَ هُنَا لِتَجْتَنِيَ
 حَيْثُ الصَّلَاةُ جَدِيدَةٌ . وَالصَّلَاةُ أَكْثَرُ
 مِنْ تَرْتِيبِ الْفَاطِظِ ، أَوْ انْشِغَالِ الْعَقْلِ
 الْمَصْلِيِّ انْشِغَالًا وَاعِيًا ، أَوْ جَرَسِ الصَّوْتِ
 يَصْلِي .

وَمَا عَجَزَ الْأَمْوَاتُ عَنْ قَوْلِهِ ، وَهُمْ عَلَى قَيْدِ
 الْحَيَاةِ ،

[٥٠] يستطيعون أن يخبروك به ، وقد ماتوا : حديثُ

الْأَمْوَاتِ نَارِيَّ اللِّسَانِ أَكْثَرَ مِنْ لُغَةِ الْأَحْيَاءِ .

هنا ، تَقَاطَعُ لِحْظَةُ الْإِزْمَانِ

هُوَ انْكَلْتَرَا وَفِي لَا مَكَانَ . قَطُّ وَعَلَى الدَّوَامِ .

II

رمادٌ على كمّ شيخ
كلُّ ما ترك الورودُ المحروقةً من رماد .
غبارٌ معلقٌ في الهواء
يشير للمكان الذي انتهت فيه قصة .
الغبارُ المستنشَقُ كان بيتاً -
جداراً ، وافريراً وفأراً .
موتُ الرجاء واليأس ، [٦٠]
هذا موتُ الهواء .

فيضانٌ وقحط .
على العينين وفي الفم ،
ماءٌ ميّتٌ ورمْلٌ ميت
يتنازعان على الغلبة .
التربةُ الملفوحةُ المقلوبةُ
تذهل لأباطيل العناء ،

تضحك بلا مرج .
هذا موت التراب .

[٧٠] الماء والنار يخلفان
البلدة ، والمرتع والحشائش .
الماء والنار يهزأان
بالقربان الذي جحدناه .
الماء والنار سيُليان
الأسس المشوّهة التي نسيناها ،
أسس المقدس والجوقة .
هذا موتُ الماء والنار .

في الساعة المبهمة قبل الصباح
عند انتهاء الليل اللامتناهي
عند النهاية المتكررة لما لا ينتهي [٨٠]
بعد أن مرّت الحماة القائمة ذات اللسان
المرتعش تحت أفق رجوعها
بينما كانت الأوراق المائتة ما تزال تفرقع

كالتنك

على الأسفلت حيث لم يُسمع أيّ صوتٍ آخرَ
بين ثلاثِ مناطقٍ كان يتصاعد منها

الدخان

لقيتُ امرءاً يمشي، متلكناً ومستعجلاً
كأنه منجرفٌ نحوي كالأوراق المعدنية

المستسلمة لريح الفجر في المدينة .

وعندما أمعنتُ في الوجه المطأطئ

تلك النظرة المتفحصة التي نسلطها على [٩٠]

أول غريب نلقاه في الغسق المنقش

وقعتُ عيني فجأةً على ملامحٍ معلمٍ

ميتٍ

كنتُ أعرفه، ونسيته، واستعدتُ ذكره لحّد

واحد وأكثر من واحد في الوقت ذاته ؛ في

قسماته السوداء

المحروقة عينا شبحٍ مألوفٍ مركّب

أليفٍ ومتعذّرٍ على التحقق منه في الوقت ذاته .

وهكذا اتخذتُ دوراً مزدوجاً، وصحتُ

وسمعتُ سواي يصيحُ : «ماذا، أنتُ
هنا؟»

مع أننا لم نكن . كنتُ ما أزال كما أنا،
أعرف ذاتي لكني شخص آخر- [١٠٠]

أما هو فوجهٌ ما زال بطور التكوّن ؛ ومع
هذا فقد كانت الكلماتُ
كافيةً لفرض التعرّف الذي سبقته .

وهكذا جُلنا، مُدعَينَ للريح المشتركة،
غريبٌ واحدنا للآخر فلا مجال لسوء
تفاهم،

على وئام في زمن التقاطع هذا
زمنِ اللقاء في لا مكان، بدون قبل
وبعد،

جُلنا في الرصيف دوريةً ميتة .
قلتُ : «سهولةُ الدهشةُ التي أشعر بها،
لكن السهولة باعثُ الدهشة . تكلم
إذا :

[١١٠] قد لا أفهم، قد لا أتذكر» .

وأجاب : «لست متلهّفاً على اعادة
أفكاري ونظرياتي التي قد نسيتهَا .
لقد أدت مهمتها ؛ فدعها وشأنها .
هكذا أيضاً أفكارك ونظرياتك ، وأرجُ أن يغفرها
الآخرون ، كما أتوسل اليك أن تغفر
كلا الرديء والحسن . فاكهة الموسم الفائت قد
أُكلتُ
وسيرفسُ الحيوانُ المشبّع السطلَ الفارغَ .
فألفاظُ السنة الفائتة تخصّ لغةَ السنة الفائتة
وألفاظُ السنة القادمة تنتظر صوتاً
جديداً .

[١٢٠] لكن ، بما أنّ المعبرَ لا يُقيمَ الآن عراقيلَ ما
أمام الروح القلق والمتنقل
بين عالمين أضحيا متشابهين جداً .
فاني أجد ألفاظاً لم أفكر قطّ في التفوه بها
في شوارع لم أفكر قطّ اني سأزورها من
جديد

عندما تركتُ جسمي على شاطئ

بعيد .

وإذ كان الكلامُ موضوعَ اهتمامنا، والكلامُ
ساقنا

ان ننقي لغة القوم
ونحرّض العقل على التدبّر والتبصّر،
فلأكشف الهبات الخاصة بالشيخوخة
كي تتوجّج مجهود حياتك كلها . [١٣٠]
أولاً، احتكاك الحسّ المحتضر احتكاكاً
بارداً -

لا افتتاح فيه ، ولا وعود
بغير السلاخة المرة لفاكهة وهمية
عندما يبدأ الجسد والنفس بالتصدّع .
ثانياً، الشعور بلا جدوى الغضب
لحماقة البشر، والضحك
الممزّق الخواصر لما لم يعد يسلي .
وأخيراً، الألم المبرّح، ألم أن تفعل من جديد
كلّ ما فعلت، وكنت عار
دوافع أميط عنها اللثام في وقت متأخر، [١٤٠]

والادراكُ
بأنَّ أشياء قد أسيء فعلُها وفُعلتْ لمضرة
الآخرين
وخلتها يوماً عملَ فضيلة .
اذ ذاك يوجع استحسانُ الأغبياء ،
والكرامةُ تلوث .
من حيفٍ لحيفٍ يتدرج الروح
الساحط ، إلا أن انعشتَه تلك النارُ
المطهرة
التي عليك أن تتحرك على الايقاع بها ،
مثل راقص .
عند بزوغ النهار ، في الشارع المشوّه
تركني ، بشبه وداع ،
واختفى عند نفخ البوق .

III

[١٥٠] هناك حالات ثلاثُ تبدو غالباً متماثلة
لكنها تتباين تبايناً كلياً، وتزدهر في سياج الوشيع
الواحد:
التعلقُ بالذات وبالأشياء وبالأشخاص،
والتجردُ
عن الذات وعن الأشياء وعن الأشخاص؛
وتقوم بينهما اللامبالاة
وهي تشبه الأخرين شبة الموتِ الحياة،
لكونها بين حياتين - غير مُزهرة، بين
القرينة الحية والميتة. هذه فائدةُ الذاكرة:
كي تحرّر - لا تنقيص للحب بل تمديد
للحب إلى أبعد من الشهوة، وهكذا تحرر
من المستقبل كما من الماضي. وهكذا، فحبّ
الوطن
[١٦٠] يبدأ كتعلق بميدانٍ نشاطنا نحن

ثم يُلفي ذلك النشاطَ قليلَ الأهمية
ولو اننا لا نكون قط غير مبالين به . قد يكون
التاريخُ رقًا ،
قد يكون التاريخُ حرية . انظر ، انها تضحَلُ
الآن ،
الوجوهُ والأمكنة ، هي والذاتُ التي أحبَّتها ،
قدرَ ما في وسعها ،
لتتجدَّدَ ، وتتخذَ شكلًا جديدًا ، في نمطٍ آخر .
الخطيئةُ محتومة ، لكنْ
كلُّ الأشياءِ ستؤول للخير ،
وكلُّ الأشياءِ على أنواعها ستؤول للخير .
ان فكَّرتُ ، من جديدٍ ، في هذا المكان ،
وفي أناسٍ ، لا يُحمدون الحمدَ كله ،
لا ندين لهم بقربى مباشرة أو امتنان ،
إلا أن بعضهم ذوو نبوغٍ فريد ،
وجميعهم مطبوعون بنبوغٍ مشترك ،
يوحِّد بينهم الخصامُ الذي جعلهم فرقا ؛
ان فكَّرتُ في ملكٍ عند حلول الظلام ،

في رجالٍ ثلاثة، أو أكثر، على المشنقة
ونفروا ماتوا وطواهم النسيان
في أماكن أخرى، هنا وفي الخارج،
وفي واحدٍ مات هادئاً أعمى
[١٨٠] لماذا نحتفي

بهؤلاء الأموات أكثر من المائتين؟
ليس ذاك لقرع أجراس الماضي
وليس رقيةً
لا استدعاء طيفٍ وردة.
لا نستطيع أن نحیی أحزاباً قديمة
لا نستطيع أن نعيد سياساتٍ قديمة
أو أن نتبع طبلاً عتيقاً.

هؤلاء الناس، وأولئك الذين قاوموهم
وأولئك الذين قاوموهم هم
يرضون شريعة الصمت [١٩٠]
وحزبٌ واحدٌ يضمهم معاً.

مهما كان ما نرثه عن سعيدي الحظ
فاننا قد أخذنا عن المغلوبين

ما كان بوسعهم أن يتركوه لنا - رمزاً :
رمزاً اكتمل بالموت .
وكلُّ الأشياء ستؤول للخير
وكلُّ الأشياء على أنواعها ستؤول للخير
بتطهير الدافع
في مكانٍ ابتهاًلنا .

IV

[٢٠٠] تشق الحمامة الهابطة الهواء

بلهب مُفزع متأجج
تُعلنُ السنَّةُ

الغفرانَ الوحيدَ للخطايا والضلالات .

الأمَلُ الوحيدُ ، والا فاليأس

في اختيارِ كومةٍ حطبٍ أو كومةٍ حطبٍ -
كي نُفتدَى من النارِ بالنار .

مَنْ ابتدع العذابَ إذا؟ الحبّ .

الحبّ هو الاسمُ الغريبُ

خلفَ اليدين اللتين نسجتا

[٢١٠] قميصَ اللهب الذي لا يُطاق

ولا تستطيع أن تنزعه قوةُ البشر .

انما نحن نحيا ، ونتنفس

تلتهمنا هذه النار أو النارُ تلك .

V

ما نُسمِّيه البدايةً كثيراً ما يكون النهاية
والانتهاء هو الابتداء .
النهايةُ حيث يكون انطلاقنا . وكلُّ عبارة
وجملةٌ صحيحة (حيث كلُّ كلمة في مكانها،
محتلةٌ محلها لتساند الأخرى،
الكلمة لا الحيَّة ولا المبهرجة،
[٢٢٠] اختلاطُ القديم والجديد يُسر،
الكلمةُ العادية محكمة من غير سوقية،
الكلمةُ الرسمية دقيقة لكن بدون تحذلق،
انسجامٌ كليتها تماماً برقصة مشتركة)
كلُّ عبارة وكلُّ جملةٍ نهايةٌ وبداية،
كلُّ قصيدة كلمةٌ أخيرة . وكلُّ فعل
خطوةٌ نحو المقصلة ، نحو النار، نزولاً في خلق
البحر
أو نحو حجر لا يمكن للكتابة عليه أن تُقرأ :

ومن هناك ننطلق .

مع المائتين نموت :

انظر، انهم يرتحلون ، ونمضي معهم .

[٢٣٠] مع الأموات نولد :

انظر، انهم يعودون ، ويحضروننا معهم .

لحظة الوردة لحظة شجرة الطقسوس

دوامهما سواء . شعب بلا تاريخ

لا يفتدى من الزمان ، فالتاريخ نمط

من لحظات اللازمان . وهكذا ، والنور يخبو

في بعد ظهر شتوي ، في كنيسة نائية

فالتاريخ هو الآن وانكلترا .

بجذب هذا الحب وصوت هذا النداء

لن نكف عن الاستكشاف

[٢٤٠] وستكون غاية تقصينا كله

ان نصل المكان الذي منه انطلقنا

وأن نعرفه للمرة الأولى .

عبرَ البوابة المجهولة، المتذكِّرة
عندما آخرُ ما تبقي من الأرض لنكتشفه
هو ذاك الذي كان البداية؛
في منبع النهر الأطولِ
صوتُ الشلال الخبيءِ
والأطفالُ في شجرة التفاح
لا نعرفهم، لأننا لم نفتش عنهم
لكننا نسمعهم، نسمعهم نصف سمع، [٢٥٠]
في السكينة
بين موجتين من أمواج البحر.
اسرعوا الآن، هنا، الآن، على الدوام -
حالةُ بساطة تامة
(لا تكلف أقلَّ من كلِّ شيء)
وكلُّ الأشياء ستؤول للخير
وكلُّ الأشياء على أنواعها ستؤول للخير
حين تنضمَّ السنةُ اللهبِ معاً
في عقدة النارِ المقيبةِ
والنارُ والوردةُ تتحدان.

محتویات الكتاب

مقدمة	١١
رباعیات أربع: عرض وتحلیل	١٥
بیرنت نورتن	٥٣
ایست کوکر	٧١
درای سلفجز	٩١
لقل غدنگ	١١٣



Original from the
Library of the
University of Toronto



توفيق صايغ شاعر طليعي مجدد لعب دوراً بارزاً في الحياة الشعرية العربية منذ منتصف القرن .

ولد في خربا من أعمال حوران جنوب سورية عام ١٩٢٢ وانتقل مع عائلته إلى البصة شمالي فلسطين عام ١٩٢٥ .

درس في الجامعة الأميركية في بيروت وفي جامعتي هارفارد وانديانا في اميركا وفي جامعتي اكسفورد وكامبريدج في بريطانيا .

عمل استاذاً محاضراً في النقد والشعر في العديد من جامعات بريطانيا واميركا خلال الأعوام ١٩٥٤ - ١٩٧١ .

اصدر في بيروت مجلة «حواره» متبراً للكتابة الجديدة منذ العام ١٩٦٢ وحتى العام ١٩٦٧ .

توفي في الولايات المتحدة الأميركية عام ١٩٧١ .

ترجم توفيق صايغ هذه الرباعيات لـ ت . س . اليوت الشاعر الانكليزي من اصل اميركي قبل نحو ثلاثين عاماً من اليوم، وظهرت ، أولاً، في مجلة «اصوات» اللندنية خلال عامي ١٩٦١ - ١٩٦٢ . ولم يشرها في كتاب إلا في العام ١٩٧٠ عندما ظهرت في بيروت مسبوقة بمقدمة قيمة توضح معانيها وعموضها، استند توفيق صايغ في كتابتها إلى أكثر من خمسين مرجعاً نقدياً لها، بُنيت كلها في الاستهلال .

تعتبر هذه الترجمة اسهاماً قيماً في التعريف بأحد أبرز وجوه الشعر العالمي، لما تحتله «الرباعيات» من موقع مهم في شعر اليوت، الذي أثار ويشير يوماً بعد يوم الانتباه إليه بصفتة أحد كبار الشعراء المجددين في العالم .



1869844599